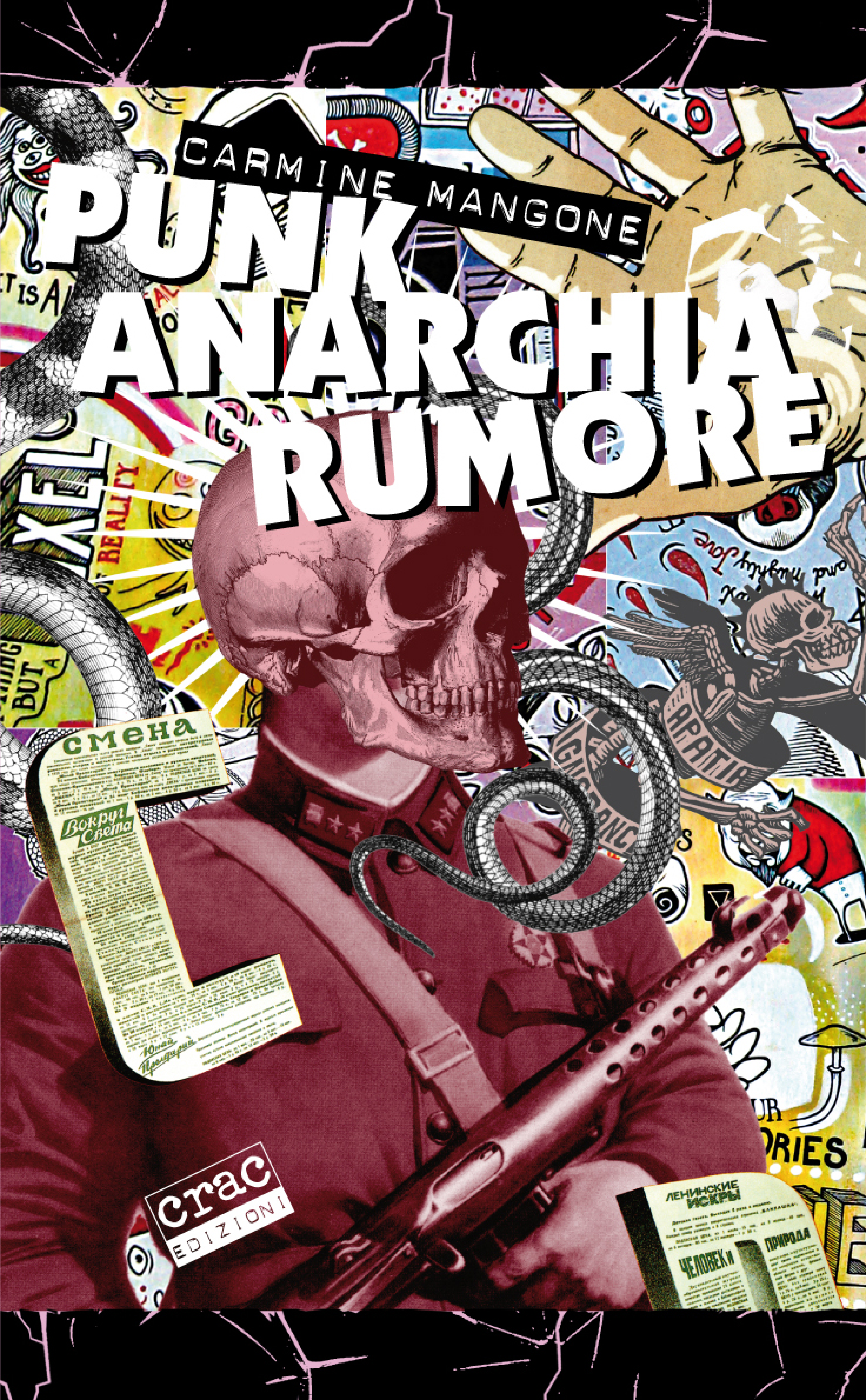

CARMINE MANGONE
PUNK
ANARCHIA
RUMORE
crac
EDIZIONI

«E comunque. Va bene Beethoven. Va bene Mozart. Ma qui si torna sempre al rumore, alla gola in fiamme, alla sete. Basta una chitarra e un cazzo di amplificatore, e la notte si condensa intorno alle bottiglie vuote, ai corpi sudati, al desiderio di non morire.»

Questo libro, alla soglia del quarantennale del 1977, non è l'ennesima storia sul punk, eppure contiene e fa un sacco di storie. Anzi, si diverte ad accumulare brandelli di storie, di testi, di analisi, giocando con vari stili e registri. D'altronde, perché mai avere in testa uno schema definitivo (e ideologico) quando il punk ha cercato di negare ogni struttura culturale? In questo libro, si passa così, in ordine sparso, da un breve excursus sui Crass, leggendario gruppo anarcopunk e pacifista, ad alcuni accenni critici sulla violenza rivoluzionaria; da un tentativo d'inquadrare storicamente il "rumore creativo" ad una breve e sarcastica investigazione sulla gestione della merda nel mondo Occidentale (il nome GG Allin vi dice forse qualcosa?). E ci trovate ancora: recensioni inattuali, una carrellata sull'anarchia, note sul rumorismo contemporaneo, impeti d'amore, poeti punk ante litteram, disquisizioni in un odioso e finto stile post-strutturalista, e molto altro ancora. Insomma, ce n'è abbastanza per farvi odiare autore ed editore. Ma l'effetto è voluto. La prima pietra è scagliata. Il punk sarà anche morto, chissà, ma c'è sempre uno sferragliamento di suoni (e segni) non comuni in ogni sovversione passata presente e futura.

«Il punk non è un mero genere musicale; anzi, sostanzialmente, ha ben poco a che fare con la musica. È semmai un'attitudine rumorosa (...); punk come rumore che non vuole cedere alla merce, come amalgama rissoso di tutti i rumori che si chiamano fuori, pur richiamando costantemente il dentro dell'alienazione per dileggiarlo, per sputargli addosso.»

CARMINE MANGONE

PUNK ANARCHIA RUMORE

crac
EDIZIONI


http://carminemangone.com
mangone.carmine@gmail.com

edizionicrac@gmail. com
www. edizionicrac. blogspot. com



edizioni crac
è un marchio di Studio Graffa
Formazione e ricerca di Refe Marco &
C. s. n. c.
via Leopardi, 72
60015 – Falconara Marittima – AN
P. IVA 02439020427

direzione editoriale:
Marco Refe

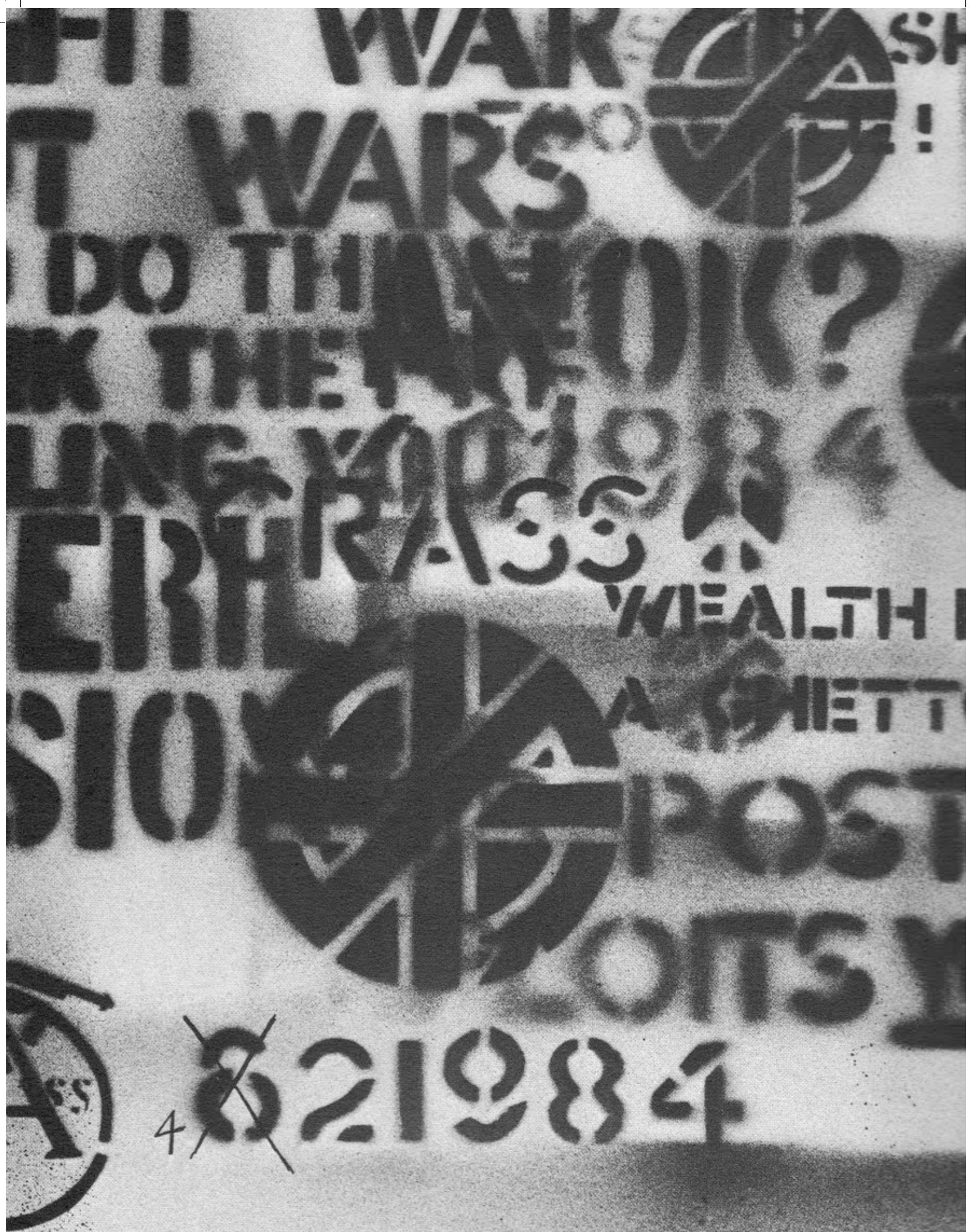
Artwork di copertina:
Marco Castagnetto

copertina e photo editing:
Roberto Marinelli

impaginazione:
Winston Smith

finito di stampare
nel mese di maggio 2016
presso Digital Team – Fano (PU)

IndICE


WAR
WARS
WEALTH
21984

«Nei dipinti di Monet, nelle sinfonie di Brahms, nella poesia di Whitman vedo la manifestazione dello spirito indomabile dell'uomo sopravvissuto alla Storia. Non è azzardato affermare che gli elementi abbiano cospirato contro lo spirito umano. Non è azzardato affermare che nella società moderna tutto sia progettato per annichilire lo spirito umano. (...) Van Gogh era punk, Beethoven era punk, Mozart era punk. (...) La gente ha diritto di essere informata. Ha diritto di sapere che cosa è accaduto a Hiroshima e nei campi di concentramento nazisti, ma se vive nella paura non potrà evolversi. Dobbiamo trovare un equilibrio. Troppo spesso quella che sembra un'opinione, un'informazione, è usata per intimidire, ed è lo Stato a trarne vantaggio.»

Penny Rimbaud, CRASS

«Vi è un diritto che prevale su tutti gli altri, è il diritto all'insurrezione. (...) Fa' ciò che credi sia meglio e fallo con amore.»

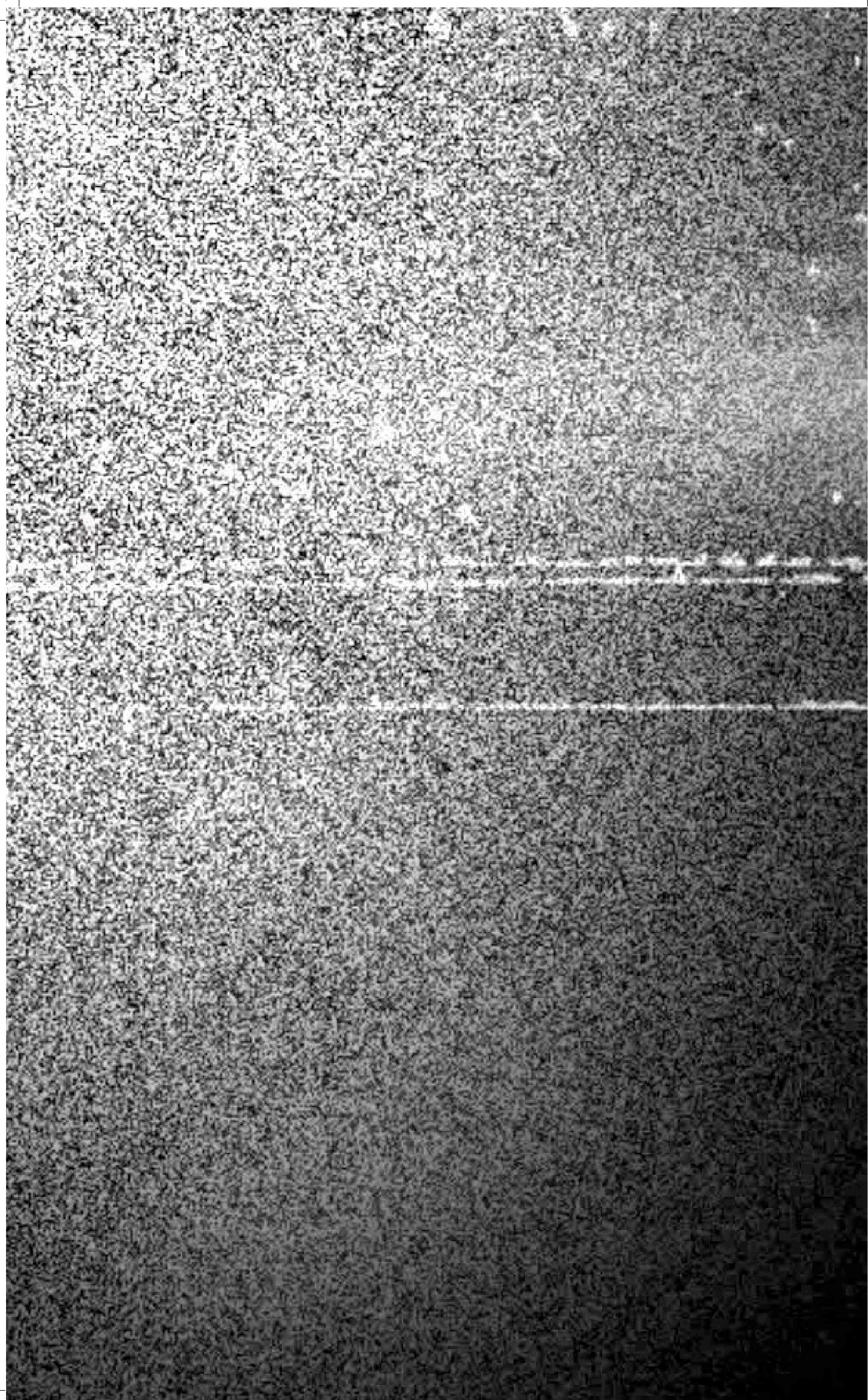
Emile Henry

«Eravamo arrivati al punto in cui ci prendevamo un po' troppo sul serio. Discutevamo di qualunque cosa accadesse. Per esempio, quella volta in cui mi sono tagliato i capelli corti abbiamo dovuto cancellare un concerto perché parlandone era saltato fuori che potevamo essere scambiati per degli skin. Mi veniva da piangere. Una follia. Ma è successo. I Crass hanno cancellato davvero un concerto perché mi ero tagliato i capelli troppo corti!»

Steve Ignorant, CRASS

«Il borghese è l'amico dell'ordine, nel senso che ha paura del rumore, dell'agitazione, delle manifestazioni, degli omnibus ribaltati, del pavé divelto, del brusio dell'illuminazione stradale.»

Pierre-Joseph Proudhon



uno

L'etimo del vocabolo italiano *rumore* deriva da una radice indoeuropea di natura probabilmente onomatopeica: RU-, da cui anche "ruggire", "ruttare".
La radice in questione reca in sé una cesura, una soluzione di continuità. Indica sempre una crepa nell'equilibrio (presunto) della natura: deformazione intensiva di un ritornello, di un motivo, oppure urlo, esplosione che rompe la stasi del giorno.
Interessante anche l'etimologia del termine inglese *noise*, il quale deriva dall'antico francese *noise* (si scrive allo stesso modo, ma si pronuncia ‹*nwaz*›). I transalpini lo usano ancora oggi nella locuzione *chercher noise*, ossia "attaccar briga". La cosa più interessante è però un'altra: il lemma francese (così come il provenzale medievale *nauza*) deriva dal latino *nausea*, con tutto un ovvio retroterra semantico fatto di disgusto, fastidio, malessere. Meno accreditata è invece l'ipotesi che lo stesso lemma discenda dal latino *noxia*, vale a dire "danno", "misfatto".

Prima della musica, era il ritmo, il battito del vivente, ossia la nascita della volontà e del desiderio dentro un respiro regolare.
E quale ritmo viene avvertito originariamente dall'uomo se non il battito cardiaco della propria madre?
Restare in contatto con questo ritmo "familiare" diventa uno dei fondamenti dell'agire.
Il "cuore" della ricerca, dell'agire, è presto detto: creare e sostenere un intervallo più o meno regolare tra le varie intensità della vita quotidiana; dare voce alla continuità delle esperienze vitali e unirle attraverso richiami, suoni, strepiti, fonemi, facendole emergere significativamente dal rumore di fondo di ciò che esiste.

Da piccolo – avrò avuto 2-3 anni – battevo spesso giocattoli o altri oggetti contro il piano di marmo del tavolo in soggiorno. Lo facevo talvolta per puro divertimento, talaltra per attirare le attenzioni di mia madre – o forse, in un certo qual modo, addirittura *contro* di lei, visto il suo nullo gradimento per i danni subiti dal mobile. Grande fu poi la mia soddisfazione quando un bel giorno mi procurai un martelletto dalla cassetta degli attrezzi di mio padre. Il tavolo subì un grave oltraggio e mi beccai così una punizione memorabile (*j'avais cherché noise à la Mêre*).
Ora, al di là delle motivazioni del gesto, mi piacerebbe capire perché ad un certo punto ho iniziato a battere sul tavolo. Avrò probabilmente voluto emulare qualcuno (un batterista visto in TV o il tamburino dell'omonima fiaba dei Grimm, chissà); ma perché l'emulazione? Che cosa innescava il mio desiderio di vivere un ritmo?
Non si trattava certo di un rituale. Il sacro è pressoché assente dal mondo infantile. I bambini non hanno bisogno di Dio. Essi giocano e i loro giochi hanno regole talvolta molto complesse, ma tali regole non si trasformano mai in Legge, in comandamenti immutabili – portano in sé delle coazioni, delle iterazioni, tuttavia hanno sempre a che fare con l'immediatezza del godimento, della conoscenza. Se giungono ad accettare delle mediazioni, sul piano pratico o della fantasia, è solo per farle confluire strumentalmente nel proprio desiderio senza limiti. I bambini non hanno bisogno di simboli, non sono costretti a gestire una realtà frammentaria, una realtà fatta a pezzi dalla società; vivono ancora una tensione molteplice, benché spesso indistinta, verso una totalità dell'esperienza umana. Tanto poi ci pensano famiglia e scuola a vivisezionare la loro fantasia e a irrigidirla in un immaginario simbolico!

Ancora etimologia: la parola *simbolo* deriva dal greco antico σύμβολον (*súmbolon*), le cui radici – σύμ- ("insieme") e βολή (*bolḗ*, ossia "lanciato", "messo") – ne riportano chiaramente il senso, vale a dire: un mettere insieme parti distinte, separate; un rilegare saperi; un ri-associarsi specifico tra corpi o elementi "originari".

Alla base del mondo simbolico, del nostro mondo più o meno umano, ci sarebbe quindi un costante movimento di ricomposizione, ripristino, unitarietà.

Nel confuciano *Liji*, il *Libro dei riti*, redatto sotto la dinastia Zhou, al capitolo 19, detto *Classico della musica*, si può leggere: «Tutti coloro che istituirono la musica lo fecero per moderare la gioia». Lo stesso documento prescrive poi di «agire senza violenza», al fine di ottenere un giusto equilibrio nella resa delle musiche cerimoniali; essendo infatti la musica «il fiore della virtù», non bisogna eccitare le passioni. Eppure, sempre nel *Liji*, c'è un chiaro riferimento all'influsso inevitabile delle emozioni: «Quando il cuore, colpito da certi oggetti, è commosso, dà forma alle proprie emozioni con il suono. È dai suoni che nasce la musica; la sua origine è nel cuore dell'uomo. Così, quando il cuore prova un sentimento di tristezza, il suono che emette è contratto e va affievolendosi. Quando il cuore prova un sentimento di piacere, il suono che emette è naturale; quando il cuore prova un sentimento di gioia, il suono che emette è acuto e fugge via liberamente. Se il cuore prova un sentimento di collera, il suono che emette è aspro e violento; se il cuore prova un sentimento di rispetto, il suono che emette è franco e modesto. Se il cuore prova un sentimento di amore, il suono che emette è armonioso e dolce.» (cit. in Marius Schneider, *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992, p. 132).
Risulta qui evidente l'essenza contraddittoria di ogni dispositivo che voglia conferire ai suoni una costruzione logica, armoniosa, incanalandoli in una qualche ritualità. Da una parte, c'è la volontà di ridurre il disordine, il rumore di fondo della natura; dall'altra, si afferma la consapevolezza di un elemento passionale che rende problematica la "moderazione della gioia", della sfrenatezza.

E comunque. Va bene Beethoven. Va bene Mozart. Ma qui si torna sempre al rumore, alla gola in fiamme, alla sete.
Basta una chitarra e un cazzo di amplificatore, e la notte si condensa intorno alle bottiglie vuote, ai corpi sudati, al desiderio di non morire.

Il ritmo è il "cuore" di ogni mondo sonoro, di ogni ambiente materiale in cui il suono (o parte dei suoni) si disponga a diventare un motivo.
Bisogna dunque pensare al ritmo come ad una componente stessa del territorio, dove i battiti dei viventi e le vibrazioni della materia possono comportare un ritorno, una sequenza determinata, conducendo in tal modo alla nascita e alle variazioni eventuali di un ritornello.

La prima tiratura di **THE FEEDING OF THE 5000**, il disco di esordio degli inglesi Crass, pubblicato dall'etichetta Small Wonder Records nel 1978 (un EP 12'' che girava a 45 giri), uscì senza *Asylum*, il programmato brano di apertura, perché i lavoratori dello stabilimento di stampa irlandese si erano opposti vivacemente al contenuto blasfemo di quel violento mix di rumorismo e spoken words. Il pezzo fu allora sostituito da una traccia contenente due minuti di totale silenzio intitolata ironicamente *The sound of free speech*. Soltanto nella ristampa del 1981, realizzata dalla Crass Records, fu ripristinato il brano originale (uscito comunque su 7'' già nel 1979, ma con un titolo diverso, *Reality asylum*, e in una versione più estesa):



I am no feeble Christ, not me. He hangs in glib delight upon his cross, above my body. Christ forgive... FORGIVE? I vomit for you Jesu. Shit forgive. Down now from your cross. Down now from your papal heights, from that churlish suicide, petulant child. Down from those pious heights, royal flag bearer, goat, billy. I vomit for you. Forgive? Shit he forgives! He hangs in crucified delight nailed to the extend of his vision, his cross, his manhood, violence, guilt, sin. He would nail my body upon his cross, suicide visionary, death reveller, rake, rapist, lifefucker, Jesu, earthmover, Christus, gravedigger. You dug the pits of Auschwitz, the soil of Tre-

blinka is your guilt, your sin, master, master of gore, enigma. You carry the standard of your oppression. Enola is your gaiety. The bodies of Hiroshima are your delight ...the nails are your only trinity, hold them in your corpsey gracelessness, the image I have had to suffer. The cross is the virgin body of womenhood that you defile. You nail yourself to your own sin. Lamearse Jesus calls me sister, there are no words for my contempt, every woman is a cross in is filthy theology, in his arrogant delight. He turns his back upon me in his fear, he dare not face me. Fearfucker. Share nothing you Christ, sterile, impotent, fucklove prophet of death. You are the ultimate pornography, in your cuntfear, cockfear, manfear, womanfear, unfair, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare. JESUS DIED FOR HIS OWN SINS, NOT MINE.

Non sono scema Cristo io no. Appeso con risibile piacere alla sua croce, sul mio corpo. Cristo perdona. PERDONA? Vomito a causa tua Jesu. Perdonare un cazzo. Scendi giù dalla tua croce. Giù dalle tue altezze papali, dal tuo suicidio volgare, bambino petulante. Giù dalle tue pie altezze, portabandiera del regno, capro, agnello. Vomito a causa tua. Perdona? Perdona un cazzo. Se ne sta attaccato alla sua delizia crocifissa, inchiodato alla vastità della sua visione, la sua croce, la sua virilità, violenza, colpa, peccato. Inchioderebbe volentieri il mio corpo alla sua croce, suicida visionario, portatore di morte, smunto stupratore, Jesu lo strafottente, Christus il becchino, scavafosse, tu hai scavato le tombe di Auschwitz, la terra di Treblinka è la tua colpa, il tuo peccato, maestro, maestro del sangue rappreso, enigma. Tu porti lo stendardo dell'oppressione. Enola è la tua allegria. I corpi di Hiroshima sono il tuo diletto, i chiodi sono la tua unica trinità, tienteli nella tua cadaverica scelleratezza, l'immagine per la quale ho dovuto soffrire. La croce è il corpo vergine della femminilità che tu profani. Ti sei inchiodato al tuo stesso peccato. Cristo rottinculo che mi chiama sorella, non ci sono parole per il mio disprezzo, ogni donna è una croce per la sua lurida teologia, per il suo piacere arrogante. Mi volta le spalle per paura, non osa guardarmi in faccia. Stupratore per paura. Non meriti niente Cristo, sterile, impotente, mortifero profeta d'amore del cazzo. Tu sei la pornografia definitiva, nella tua paura della fica, paura del cazzo, paura dell'uomo, paura della donna, infame, guerra, guerra,

guerra, guerra, guerra, guerra, guerra, guerra. GESÙ È MORTO PER I SUOI PECCATI, NON PER I MIEI.

Il ritmo nasce dal vivente e resta in contatto con i battiti di quest'ultimo, con la sua volontà di assumere un senso udibile (percepibile) nelle relazioni col proprio mondo. Il procacciamento del cibo, l'amore, la demarcazione di un territorio: sono altrettanti fattori di suoni, motivi, concatenamenti sonori.
Il governo dell'uomo sull'uomo, per come si è venuto imponendo a partire dal Neolitico, tende a ridurre progressivamente l'immediatezza del rapporto tra il vivente e i proprî ritmi, sostituendovi un insieme di mediazioni sociali, rituali, religiose. La musica è una di queste.

Le sette note musicali, i sette giorni della creazione, i sette peccati capitali.
Gli dèi espropriano il ritmo dei viventi e lo trasformano in composizioni cerimoniali, in litanie funzionali. Il sacerdote – il druido, il bardo – assume il controllo delle esecuzioni. Nel ritmo, entra la misura, la "matematica", e la tensione tra immediatezza e moderazione della gioia viene regolamentata dall'estetica, dalla politica del bello. Laddove c'era un andamento legato ai ritmi naturali – una libertà di cadenza, una libertà di cadere senza peccato –, lì nasce e s'impone la musica.

La religione introduce la musica nella Storia e asserve il ritmo dei viventi. Con la nascita della civiltà, lo stupore per la vita diventa un mistero da risolvere in Dio. La musica acquisisce così fin da subito delle finalità "misteriche": prende in carico l'enigma della vita e del mondo organizzando il mistero dei suoni; li asserve quindi alla manifestazione liturgica del sacro e rivela ogni volta l'impossibile scioglimento del mistero – impossibilità di soluzione che subordina gli uomini a chi gestisce socialmente la profittabilità del mistero stesso.

Il musico, il cantore, l'aedo, è sempre un servo o un antagonista degli dèi. Non si sfugge a tale destino. Nell'ambito

della musica, c'è sempre una dialettica (un conflitto) tra la passione di chi suona e la tendenziale o conclamata astrattezza delle teorie musicali.
Ogni volta che s'imbraccia una lira, si scende agli inferi (non solo metaforicamente) per riportare sulla terra un pezzo della propria carne, del proprio desiderio. Chi non ha consapevolezza di questa battaglia contro se stessi (e contro gli dèi) è un coglione o uno schiavo delle dinamiche sociali di valorizzazione.
Guardarsi indietro e perdere Euridice non è nichilismo, bensì desiderio irriducibile e ingenuamente refrattario ad ogni possibile morte.
Orfeo è un Sid Vicious senza lo spettacolo dell'anarchia, un Darby Crash o un Luca "Abort" Bortolusso senza l'overdose di eroina.

I servi di Dio hanno colonizzato il mondo dei suoni. Ogni esecuzione è liturgia. Ogni concerto è una messa. In religioso silenzio, bisogna aprire la bocca dello stomaco al corpo di Cristo. E anche la bestemmia, anche il rumore iconoclasta risulta una conferma dei dettami chiesastici. L'apologetica non perdona, e ti offre sempre l'altra guancia per toglierti ogni volto, ogni unicità, ogni possibilità di sorriso. Occorre seguire lo spartito. Non ci sono concessioni. Orfeo deve offrirsi alle menadi del commercio. Nessuna libertà è possibile senza la morte della spontaneità. Bisogna partorire suoni e parole col sudore della fronte, perché il lavoro entra ormai in qualsiasi attività umana. Nessuno è realmente possessore dei proprî ritmi. Il tempo ti ruba ogni deviazione, ogni azzardo.

So ancora guardare in alto / e perdermi nel cielo / mentre vibro assieme ad un torrente / ...e penso all'acciaio che ci stringe // Questi anni stan correndo via / Come macchine impazzite li senti arrivare / Ti volti e son già lontani... / Ti chiedi cosa è successo // La rabbia di quei giorni brucia ancora dentro / Ma forse tanto veleno / Poi è tornato dentro di noi / Gli altri stanno ancora ridendo... / E noi qui a guardarci dentro // No son sempre io / Non mi cambierete quel che ho dentro / Forse ho un'altra faccia / Ho più cicatrici di prima / Sorrido un po' meno / Forse penso di più // Non mi chiedere se ho

vinto o se ho perso. / Quel che è intorno è una sconfitta per tutti / No non sono io il fallito / Voi tutti avete perso un po' di vita / Voi tutti meno umani [Kina, *Questi anni*. Testo della versione elettrica inclusa in *Se ho vinto Se ho perso* del 1989. Il brano era già apparso l'anno prima, in un arrangiamento unplugged, sul 7'' split Kina/ The Sphere intitolato *Come tu mi vuoi*].

Conobbi e scambiai qualche chiacchiera con Sergio Milani, batterista e voce degli aostani Kina, in occasione della Lega dei Furiosi del 1990 a Torino, una sorta di "fiera" anarchica dedicata alle autoproduzioni editoriali e musicali italiane. I Kina vi erano presenti con un banchetto della propria label, la Blu Bus, etichetta con cui sono usciti tutti i loro dischi, ma con la quale hanno pubblicato anche altre band, tra cui bisogna menzionare almeno i Franti e i Contr★Azione di Torino.



Con il loro hardcore dagli accesi toni emozionali, i Kina hanno rappresentato l'ala impegnata e "romantica" del movimento punk italiano. Pur non essendo dei boriosi militanti, hanno suonato infatti per anni e anni negli squat di mezza Europa, mai venendo meno alla scelta di un pieno controllo sulle proprie attività.
Sergio fu con me assai cordiale, e non solo perché all'epoca ero diffusore dei loro dischi nella mia zona. Uno degli aspetti più belli di un certo punk è sempre stata l'autentica, sincera orizzontalità tra i gruppi e chi li segue. Non esiste alcuna reale specializzazione; i ruoli vengono continuamente ribaltati, rovesciati, messi in discussione. Nello spirito autentico del punk, non si suona per avere successo; si suona semmai perché succeda un miglioramento della propria vita anche attraverso i suoni, coinvolgendo gli altri e costruendo insieme ad essi un'amicizia comune nei confronti del mondo.

Non sono mai stato d’accordo con chi sostiene che spiegare la musica, o la poesia, o il mondo, conduca inevitabilmente a falsificarne la sostanza, il portato.
Malgrado la codificazione di certe forme, la musica resta qualcosa di essenzialmente non teorico; non interviene cioè direttamente nello sviluppo del pensiero umano, però lo costeggia, lo corteggia, lo mantiene permeabile agli elementi immateriali ed emozionali. D’altro canto, nessuna musica particolare ha mai costituito la negazione teorica di un’idea, di una teoria, né ha mai veicolato in sé un qualche concetto, se non beninteso al suo esterno, vale a dire all’interno della generale scena culturale e comportamentale di chi la componeva, eseguiva o ascoltava.
Interpretare le arti dell’uomo non le falsifica più di quanto possa farlo l’artista stesso quando si rivolge alla società, al mercato. Solo il gesto gratuito, oscuro, o la critica senza contropartita – fatta per rilanciare senza posa l’unicità della creazione e delle relazioni umane con essa – solo questo potrebbe eludere, almeno a sprazzi, il processo totalitario che valorizza ogni esperienza ed ogni cosa.
Scrivere sulla musica è scrivere contro le specializzazioni del settore sormontando le separazioni tra i vari attori in gioco. Io non sono un critico musicale, bensì un teorico della sovversione. Scrivere sul punk è scrivere contro ogni idea di

punk. Io sono punk solo se porto in me una dismisura critica e *scanzonata* nei confronti di ogni idea imposta dalla società.

Dal vocabolario Treccani della lingua italiana:
mùṡica s.f. [dal lat. *musĭca*, gr. μουσική, femm. sostantivato dell'agg. μουσικός «musicale» (sottint. τέχνη «arte»)].
L'etimo della parola è emblematico. La musica è l'arte delle Muse, dunque l'arte per antonomasia, l'attività estetico-culturale che avvolge tutte le altre attività – come in un immane *museo acustico* dell'umanità.

A partire dal IX sec, con la nascita della scrittura musicale detta *neumatica*, inizia la codificazione delle melodie, fino ad allora tramandate solo oralmente. Lo sviluppo della notazione musicale, ossia dei sistemi che fissano per iscritto le composizioni musicali, unito alla progressiva complessità delle partiture e delle orchestrazioni, spingono la musica verso un tecnicismo e una specializzazione dei ruoli sempre più marcati.
Se ancora all'epoca della musica barocca (1600-1750), veniva lasciato un margine di "arrangiamento" agli esecutori – si poteva ad esempio avere l'adattamento a concerto grosso di una sonata –, col sinfonismo romantico si giunge a composizioni imponenti e rigidamente strutturate (si pensi qui ad un Bruckner o ad un Mahler).
In tal modo, si accentua storicamente la distanza tra la rigorosità formale della musica dotta e l'immediatezza delle musiche popolari, tra la rilevanza spettacolare dei grandi autori e la natura spesso anonima e collettiva di canti e balli popolari.

Right / Here we go now / A sociology lecture / A bit of psychology / A bit of neurology / A bit of fuckology / No fun! – *Bene / Andiamo a cominciare / Una lezione di sociologia / Un po' di psicologia / Un po' di neurologia / Un po' di cazzologia / Nessun divertimento*
[John Lydon, introduzione al brano *No fun* dei Sex Pistols durante un concerto dell'ottobre 1976; cit. in: John Savage, *England's Dreaming*, 1991].

La Rivoluzione francese del 1789 spezza definitivamente l'unità spirituale e culturale del mondo feudale. I saperi vengono nazionalizzati, individualizzati; la totalità magica delle religioni viene abbattuta definitivamente perché di ostacolo al movimento del capitale. Dio muore, ma la sua ombra continua ad aleggiare in tutte le strutture di pensiero che si accontentano di rappresentare il mondo senza muoverlo, senza reinventarsi criticamente nel movimento materiale dell'esistente.
La frammentazione dei saperi porta alla proliferazione di ambiti separati, dove il ruolo culturale (artista, letterato, musicista, ecc.) è fondato sulla specializzazione e sulla valorizzazione della propria opera dentro circuiti determinati, tendenti invariabilmente ad una museificazione dell'opera stessa e alla neutralizzazione del gesto creativo in categorie estetiche.
Tale separazione è la *falsa coscienza* del creativo, il suo determinarsi idealisticamente a partire dall'opera, nonché la lotta *formale* che egli ingaggia (spesso invano) per ricollocare il proprio agire in relazione al mondo materiale.
Tutte le contraddizioni scatenate dal dominio del capitale e dai limiti materiali del proprio intervento creativo, risuonano in un'espressione del pittore comunardo Gustave Courbet (1818-1877): «In arte, l'immaginazione consiste nel saper trovare la più completa espressione di una cosa esistente, ma giammai nel supporre o nel creare questa medesima cosa».
La rappresentazione della "cosa esistente", per quanto possa tendere formalmente alla completezza, si ferma pur sempre alla cosa stessa, ne fa l'oggetto del proprio agire, del proprio lavorio, e rimane quindi dentro una cornice data (quella del capitale), non rendendosi conto, o non volendo sapere, che il "supporre o creare" le cose, compresa la possibilità di una rottura reale con l'esistente ridotto a cosa, concerne più propriamente la continuità tra i vari saperi, nonché tra questi e l'intervento umano costantemente verificato dentro i propri rapporti col mondo.
L'opera artistica o letteraria è un residuo, un paravento; figura fissata per sempre in una catalogazione mortifera. Solo quando essa viene ricreata come volontà o desiderio, dentro

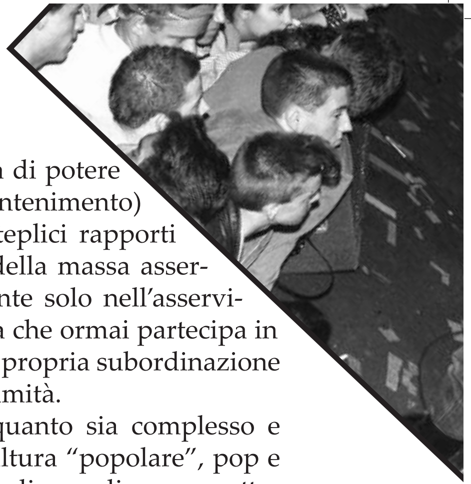
la *gratuità* del movimento che affratella i viventi annientando la valorizzazione dei loro legami, solo in certi frangenti, e nella continuità che rende molteplici le esperienze ancorché invariante la loro intensità, solo allora abbiamo lo scioglimento delle creazioni parziali in una creazione superiore, compiuta, che non ha bisogno di fissare delle forme, in quanto le accoglie e raccoglie già tutte nel suo stesso movimento, nel suo stesso possibile. L'espressione totale non ha quindi bisogno di ridursi all'arte, perché è splendore senza volto – *con tutti i volti possibili* –, in continuità da sempre con la lotta degli uomini contro ogni alienazione.
Anche Goethe, quando afferma che «ogni epoca di regresso e dissoluzione è soggettiva, mentre ogni epoca di progresso è oggettiva», non s'interroga sulla separazione tra la dimensione soggettiva e quella oggettiva, tra l'individuale e il comunitario, restando perciò ancora tutto preso dalle strutture culturali alienate e limitandosi unicamente a mutare la "torre d'avorio" idealista in un placido condominio borghese.
Dalla seconda metà dell'Ottocento, abbiamo una tensione sempre più forte verso una ricomposizione delle contraddizioni in seno all'ambito culturale, tensione che va sdoppiandosi essenzialmente in due direzioni principali: *a)* un superamento individuale e formale di tutti i limiti sociali posti all'espressione umana (emblematici, in letteratura, i casi di Rimbaud e di Isidore Ducasse/Lautréamont); *b)* il posizionamento del proprio agire artistico e intellettuale su un piano sociale o comunitario dalla marcata caratterizzazione politica.
La seconda tendenza, da leggere come un tentativo di superamento rivoluzionario della prima, segnerà tutte le avanguardie del Novecento e condurrà alla critica totale dell'arte e degli artisti fatta dai situazionisti francesi negli anni Sessanta.

Nel maggio 1998 ebbi il piacere di conoscere Pete Wright, l'ex bassista dei Crass, che fu mio gradito ospite a Firenze in un paio d'occasioni.
I dischi del collettivo anarco-punk inglese erano stati per me delle vere e proprie esperienze di vita e mi avevano spronato, verso i vent'anni, insieme a letture capitali come

Stirner o Lautréamont, a fare delle scelte ben precise, di aperta rottura con le convenzioni imperanti nel mio ambiente sociale proletario. Il logo dei Crass compare ormai da anni all'interno del mio avambraccio destro ed è l'unica figura che mi son fatto tatuare sinora sulla pelle. È quindi del tutto comprensibile il piacere che provai ad ospitare uno dei suoi membri, pur potendo contare, dalla mia, su una conoscenza della lingua inglese a dir poco stentata e maccheronica.
Contrariamente a ciò che mi attendevo, Pete si presentava ormai come un distinto e allampanato signore di mezza età, sempre nerovestito e con un'ironia decisamente *british*. Non aveva certo abiurato le sue idee di gioventù, però le manifestava con una pacatezza e una "pulizia" verbale (non mi vengono in mente termini più adatti) che gli invidiavo molto. D'altronde, ho sempre ritenuto che la chiarezza d'intenti sia un linguaggio universale, valido pressoché in ogni angolo di mondo, se mira all'essenziale.
Una sera, rientrato con la sua compagna da una passeggiata in centro, mentre gli stavo cucinando un qualche piatto privo di carne e sicuramente molto italiano, Pete si mise a scherzare sulle condizioni in cui aveva trovato i marciapiedi fiorentini e sulla scarsa educazione civica, a suo dire, dei locali possessori di cani. In altre parole, era rimasto colpito negativamente dalla quantità di escrementi canini riscontrabili per strada a Firenze, al punto tale da comporre per l'occasione una sorta di breve filastrocca che non esitò a cantarmi seduta stante. Per farmi cogliere appieno certi giochi di parole, si mise poi di buzzo buono a trascriverne il testo su un pezzo di carta. Inutile aggiungere che ho conservato gelosamente fino ad oggi quel bizzarro scritto autografo:

Florence smells of dog shit / I don't think much of it / Michelangelo / Can 'wash and go'™ / How can you breath art / When you're living in a fart? – *Firenze sa di merda di cane / Non sono cosa pensare / Michelangelo / Lava e asciuga / Come fai a respirare arte / Quando vivi in una scoreggia?*

Nell'età contemporanea, il termine "popolo" ha sempre implicato grandi mistificazioni. L'idea che ne è alla base,



viene costruita e gestita dal sistema di potere affinché si dia un contenitore (un contenimento) alla massa indifferenziata dei molteplici rapporti tra gli umani. Il popolo è l'inizio della massa asservita, resa "sovrana" paradossalmente solo nell'asservimento allo Stato e al capitale; massa che ormai partecipa in modo democratico al governo della propria subordinazione rafforzandone in tal modo la legittimità.
Si può quindi ben comprendere quanto sia complesso e nondimeno delicato il parlare di cultura "popolare", pop e simili, soprattutto per il pullulare odierno di scene, sottoculture e controculture (più o meno presunte nel loro essere "contro"), che raggiungono talvolta una notevole rilevanza sociale e mediatica.
Il discorso si fa poi particolarmente delicato (e interessante) laddove si abbia un processo di recupero e utilizzo funzionale – leggasi: mercantile – di quegli elementi culturali che nascono dal basso come critica dell'esistente e delle culture dominanti.

La produzione e il consumo della musica aumentarono esponenzialmente, a partire dai primi del Novecento, con l'introduzione della registrazione sonora su supporti fisici e il *broadcasting*. Con l'avvento di fonografi e radio, si afferma la tendenza alla costruzione di canzoni – dalla struttura ripetitiva e facilmente trasmissibile –, nonché una continuità tecnico-commerciale che dà vita all'industria discografica, all'interno della quale si affermano ben presto alcune grosse *corporations* (ormai multinazionali) che detengono il controllo su gran parte del mercato musicale.
La vera esplosione della musica popolare di massa si ha però nella seconda metà del XX sec., ed è una diretta conseguenza del dominio produttivo anglo-americano. L'affermazione del rock, a partire dagli anni Cinquanta, come musica tipicamente giovanile e con forti influssi afro-americani (benché dominata prevalentemente da artisti bianchi), ne è la più eclatante manifestazione.
Il rock non è soltanto un genere musicale, ma anche uno strumento generazionale di affermazione, uno stile di vita, il prodotto di consumo giovanile e giovanilistico per anto-

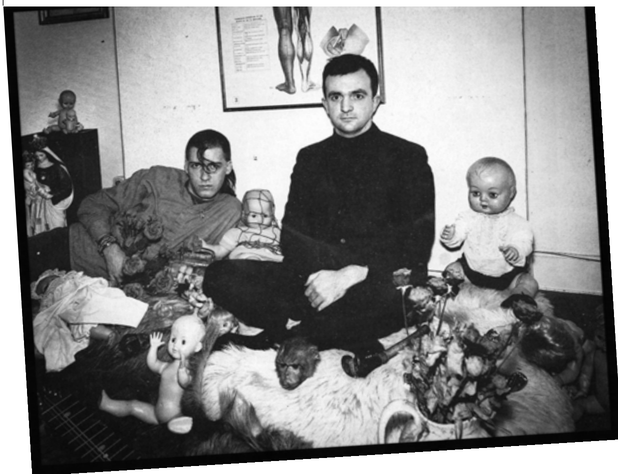


nomasia, nonché una delle forme assunte dai movimenti di contestazione dell'ultimo mezzo secolo per opporsi culturalmente al mondo degli "adulti". In altre parole, il rock è anche e soprattutto un'attitudine, un comportamento, un'esperienza, venendo suffragato formalmente da modi di apparire, abbigliarsi e consumare la propria specificità culturale che risultano oltremodo caratterizzanti sul piano relazionale.

I came into this world / A puzzled panther / Waiting to be caged / But something stood in the way / I was never quite tamed // Crossed the paths of right and wrong / Saw them take their toll / Saw armies that marched / Like animals they crawled – *Sono venuto al mondo / Come una pantera smarrita / In attesa di essere ingabbiato / Ma qualcosa si è messo in mezzo / Non sono mai stato davvero domato // Incasinati i sentieri del bene e del male / Li vedi portare il loro peso / Vedi gli eserciti che marciano / Come animali che strisciano*
[Germs, *Manimal*. Darby Crash, il cantante dei californiani Germs, si uccise il 7 dicembre 1980 con un'overdose di eroina].

Nel corso del Novecento, la disarmonia musicale e un uso "artistico" del rumore hanno cominciato ad affascinare sempre più persone. Perché? Quali processi psichici sono alla base di una tale emergenza del rumore nel mondo civilizzato? Che cosa si esprime socialmente tramite il rumore? Quali dinamiche di gruppo? E che tipo di approccio politico-culturale si afferma "rumorosamente" negli ambienti dell'uomo?
A partire dal Neolitico, e con l'affermarsi della stanzialità presso i gruppi umani, gli insediamenti abitativi della specie *Homo* diventano il territorio in cui si afferma il rumore come elemento acustico di natura sociale. Le attività produttive dell'uomo producono un rumore socialmente diffuso. La riproduzione e la conservazione della vita sociale umana diventano quindi produzione di effetti rumorosi. Parallelamente, nasce la necessità di gestire e mantenere entro limiti

accettabili l'intensità e la frequenza dei fenomeni acustici sgradevoli.
A rigor di logica, proprio a causa della sua spiacevolezza, il rumore dovrebbe allontanare gli uomini dalle fonti sociali che lo producono. In realtà, il mondo del rumore socializza gli uomini – ossia li mantiene nell'alveo della comunità e delle sue leggi – sia separandoli tra loro per via dei fenomeni acustici più o meno sgradevoli (frutto del "progresso"), sia isolandoli funzionalmente nella ricerca individuale di un impossibile sollievo, di un improbabile silenzio. Un individuo isolato è un soggetto facilmente asservibile. Un uomo infastidito dal fracasso dei proprî simili accetterà di buon grado le soluzioni (i tappi di cera religiosi, politici, culturali) che gli saranno imposti dal potere – da ogni potere – dentro le dinamiche autoritarie di regolazione di ogni possibile rumoreggiamento. Molte di queste soluzioni si basano sulla costruzione di eventi ed esperienze – spesso di carattere rituale – caratterizzati da un abbattimento tendenziale dei suoni (si pensi qui al "religioso silenzio" di molti riti sacri) o, all'opposto, da un surplus attraente di elementi acustici (i ritmi collettivi della festa, la musica).
Occorre dire che le idee moderne intorno al silenzio presentano quasi sempre un che di religioso, di metafisico, ponendo sullo sfondo un'idea di purezza e di originarietà del silenzio che si fa passare per naturale, quand'invece la cosiddetta "natura" non è mai stata silenziosa (d'altronde, mi pare evidente che l'uomo civilizzato cerchi storicamente di silenziarla senza posa, questa stessa natura, al di fuori e dentro di sé, in quel processo di allontanamento dall'alienazione naturale, dai pericoli, dalla possibile penuria delle risorse, che ci ha condotti paradossalmente agli agî psicotici dell'alienazione sociale su cui si fonda la nostra civiltà). È curioso che anche un pensatore radicale come il primitivista statunitense Zerzan idealizzi il silenzio ai fini di una rivalutazione e di una riscoperta disalienanti del mondo naturale (cfr.: John Zerzan, *Silence*, johnzerzan.net/articles/silence.html). Invece, secondo me, non si tratta di tornare ad un ipotetico ed impossibile silenzio, quanto semmai di trovare – insieme agli altri viventi – un equilibrio gioioso e senza gerarchie tra i suoni del desiderio e il fracasso della



necessità, come pure tra le melodie possibili dell'esistente e il rumorio di quell'impossibile che cede senza posa di fronte alla creatività dell'uomo.

Mentre scrivo queste righe, in un casolare isolato tra le colline del Cilento, le cicale invadono il tardo pomeriggio e mi fanno venire in mente per analogia gli stridori che "friniscono" all'inizio di un pezzo dei Coil: *Batwings (A Limnal Hymn)*. Decido quindi di ascoltare il lungo brano in questione, pubblicato sul disco *Musick to Play in the Dark, vol 2*.

John Balance, nei primi venti secondi, plagiando peraltro Aleister Crowley, sussurra in modo quasi impercettibile parole impeccabili : «The key to joy is disobedience / There is no guilt and there is no shame [*La chiave per la gioia è la disobbedienza / Non c'è colpa e non c'è vergogna*]» I campionamenti di Peter "Sleazy" Christorpherson, intanto, sembrano introdurre il vento, il canto di un uccello notturno, il ronzio fastidioso di insetti mai convocati. I suoi suoni sintetici mi consegnano così ad un'intera foresta di sensazioni.

Resto quasi sconcertato. Che il rumore sia così prossimo alla natura e a tal punto consonante con essa, mi appare improvvisamente di un'evidenza disarmante! Altro che silenzio, mio caro Zerzan! La vita rumoreggia, ritma, partorisce i rumori di fondo del vivente, è *glitch* per natura; la cosa mi sembra innegabile, incontestabile. Ciò che respira non ha una matematica o la precisione di un metronomo, bensì un'andatura, un ritmo, una serie di frequenze e intensità ad intervalli mai perfettamente regolari.

Il silenzio esiste, certo, ma ha a che fare semmai con la morte, con lo spalancamento di un limite concettuale, di un'insignificanza inespiabile.

Dove posso sapere il silenzio, se non tra le ali del nibbio reale che ho visto picchiare a velocità folle verso una sua preda alcuni giorni fa?...

«Il silenzio eterno degli spazi infiniti mi sgomenta», scriveva Blaise Pascal (*Pensées*, 206). Peccato che il moralista francese non potesse affatto prevedere la presenza della radiazione cosmica di fondo, vero e proprio residuo elettromagnetico del Big Bang, scoperta soltanto nel 1964. Studiando le fluttuazioni nello spettro della radiazione di fondo, gli esperimenti statunitensi BOOMERanG e MAXIMA, risalenti agli anni tra il 1997 e il 2003, hanno permesso l'individuazione di tre picchi armonici, il che vorrebbe dire, in parole povere, che l'universo primordiale è stato attraversato in origine da vere e proprie onde sonore.

Il presente libro non ha alcuna necessità. In altre parole, non è stato scritto con un fine preciso, come ad esempio avallare una teoria, una storiografia, o magari per compiacere chi lo legge andando a soddisfare una sua eventuale domanda di rassicurazioni e conferme.
Il libro che hai tra le mani, caro lettore, intende creare, in maniera rozza e forse ingenua, un piano di concatenamenti teorici ed affettivi dentro l'impossibilità stessa di dire per sempre il rumore. Proprio per questo, presenta meno un insieme strutturato di riflessioni e più un "rumoreggiare" di sensazioni, illazioni. Vuole restare aperto, ottuso, beffardo. Non ha lezioni da impartire e possiede un'eventuale verità solo nel movimento che ne supererebbe la lettura producendo criticamente una nuova amicizia tra uomo e rumore.

Nel maggio 1996, il gruppo metal statunitense Slayer pubblica un disco di cover hardcore punk, *Undisputed Attitude*, che contiene, tra le altre cose, i rifacimenti di tre pezzi dei Minor Threat.
Con buona pace di Tom Araya e soci, la cui perizia tecnica è di gran lunga superiore alla media dei migliori gruppi punk (basti pensare alla martellante ed inflessibile sezione ritmica, con la doppia cassa che ha fatto scuola nell'ambito del metal più estremo), il loro disco non aggiunge molto ai brani coverizzati. La loro reinterpretazione di *Guilty of being white*, per dirne una, non riesce certo a superare l'originale della band di Ian MacKaye, e cambia peraltro ambiguamen-

te in "*Guilty of being right*" la ripetizione finale del verso che dà il titolo al brano.
Presente su *In My Eyes*, il secondo 7'' EP dei Minor Threat (uscito nel dicembre 1981), il pezzo si apriva con un urlo bestiale di MacKaye e proseguiva sferragliante e senza respiro per circa un minuto e venti secondi. Niente a vedere però con la pulizia formale, quasi parodistica, che viene mantenuta strenuamente nella cover iperveloce degli Slayer (di dieci secondi più breve!).

I'm sorry / For something I didn't do / Lynched somebody / But I don't know who / You blame me for slavery / A hundred years before I was born // Guilty of being white // I'm convict / Of a racist crime / I've only served / 19 years of my time // Guily of being white – *Sono dispiaciuto / per qualcosa che non ho fatto / Ho linciato qualcuno / Ma non so chi / Mi accusate per la schiavitù / Di cent'anni prima che io nascessi // Colpevole di essere bianco // Condannato / Per un crimine razzista / Ho solo servito / 19 anni del mio tempo // Colpevole di essere bianco*

I Minor Threat si formano a Washington D.C. nel 1980, diventando ben presto uno dei gruppi più importanti ed originali della locale scena hardcore insieme ai Bad Brains.



Nascono dalle ceneri dei The Teen Idles, band formata al college dal bassista Ian MacKaye e dal batterista Jeff Nelson. I due lasciano però dopo pochi mesi – MacKaye decide di mollare il basso per mettersi a cantare – e insieme al chitarrista Lyle Preslar e al bassista Brian Baker fondano i Minor Threat.
La loro discografia completa consta di tre EP, più l'album *Out of step* (1983) e i brani che compaiono sulla compilation *Flex your head* (1982). Parliamo in tutto di 26 tracce tiratissime, per una durata complessiva di soli 47 minuti e 10 secondi!

I lavori del gruppo escono per la Dischord Records, l'etichetta gestita dagli stessi MacKaye e Nelson, che ben presto diverrà, insieme alla californiana Alternative Tentacles di Jello Biafra (cantante dei Dead Kennedys), una tra le più influenti e longeve etichette indipendenti della scena underground americana.
I testi e le prese di posizione dei Minor Threat, drasticamente contrari all'uso di alcool, tabacco e droghe, danno ben presto vita ad una sorta di corrente "salutista" interna al movimento punk: lo *straight edge* (dal titolo di una delle otto tracce del loro primo omonimo EP del 1981, la cui copertina, in cui si vede Alec MacKaye, fratello minore di Ian, seduto e con la testa rasata appoggiata sulle ginocchia, fu plagiata nel 2005 dalla Nike per il manifesto promozionale di uno skate tour chiamato *Major Threat*, scatenando così le proteste degli ex componenti del gruppo; dopo una dichiarazione pubblica di Ian MacKaye, che ventilava l'ipotesi di adire le vie legali, la multinazionale emise un comunicato ufficiale il 27 giugno 2005 con cui si scusò pubblicamente, prendendo altresì l'impegno di distruggere tutto il materiale oggetto della contesa).

Lo confesso. Mi ha sempre incuriosito – e anche divertito – il lato moralistico, quasi puritano, di alcune correnti del punk. Parlo di correnti, non semplicemente di sottogeneri, proprio per sottolineare la presenza, al loro interno, di una sovrastruttura teorica e di un codice comportamentale molto marcati, importanti quanto la musica, se non addirittura di più.
Il punk crassiano e lo *straight edge* sono esempi lampanti di questa tensione verso una "comunità"; di questo proposito "politico" d'indirizzare la potenza del movimento punk, di convogliarla in un progetto rivoluzionario (nel caso dei Crass) o esistenziale (nel caso di gruppi come i Minor Threat) cercando di trasformare in meglio la vita quotidiana di chi vi aderisce.
Simili progetti si fanno forza proprio nel raccogliere la rabbia giovanile senza smorzarla (almeno non del tutto), ancorandola parimenti ad una visione "positiva" e propo-

sitiva, in netta contrapposizione al grossolano nichilismo del primo punk.

Con l'urbanizzazione e lo sviluppo delle città, nasce e si generalizza il rumore moderno, ossia il disturbo costituito dall'incessante rumoreggiare della valorizzazione capitalista. Il capitale è un immane rumore di fondo. Martella, separa, istupidisce.
Per contro, abbiamo rumori che vengono costruiti sulla base di desideri determinati, di correlazioni desiderate; rumori che diventano dispositivi per unire o scalfire elementi del mondo. In questi casi, non è tanto il rumore a piacere, quanto la sua idea, la sua grezza concettualizzazione dell'indistinto, che viene vissuta arbitrariamente come un accenno (e un accento) di possibile compiutezza.
Nella modernità, il rumore diventa quindi anche *creativo*, si fa esperienza critica, elemento di relazione tra i viventi, e viene plasmato in ritmi o flussi che addensano l'inconsulto, l'aleatorio, l'ingegno più semplice e irregolare.

Il rumore, concepito come disattenzione all'esito spettacolare del rock, manifesta la reticenza di chi sogna consonanze irrecuperabili nel bel mezzo dell'attualità frammentata.

Quando a diciassette anni incappai in una copia di **PENIS ENVY** dei Crass, rimasi letteralmente folgorato. Al di là del disco in sé, suonato e registrato molto meglio dei precedenti, e con qualche idea davvero non male, era il rigore teorico del gruppo ad intrigarmi. Mentre m'informavo velocemente sulle attività e le idee della band, maturavo in me la consapevolezza di trovarmi di fronte a qualcosa di autentico, di "forte", e che non si esauriva certo in una manciata di tracce audio. Nutrivo



già delle simpatie per gli ideali anarchici, dopo un breve e infruttuoso flirt avuto con Marx & C., per cui non mi ci volle molto per essere stregato irrimediabilmente dal mix di elettricità e radicalismo libertario proposto dagli inglesi. I Crass sembravano essere (ed erano) ben altra storia rispetto a gente come Sex Pistols o Clash. Il punk prendeva con loro una piega davvero interessante; diveniva infatti il tentativo reale di costruire qualcosa al di fuori dell'industria, ponendo una distanza critica e senza compromessi rispetto allo spettacolo della negazione nichilista.

(...) Be exactly who you want to be, do what you want to do / I am he and she is she but you're the only you / No one else has got your eyes, can see the things you see / It'up to you to change your life and my life's up to me / The problems that you suffer from are problems that you make / The shit we have to climb through is the shit we choose to take / If you don't like the life you live, change it now it's yours / Nothing has effect if you don't recognise the cause / If the programme's not the one you want, get up, turn off the set / It's only you that can decide what life you're gonna get / If you don't like religion you can be the antichrist / If you're tired of politics you can be an anarchist / But no one ever changed the church by pulling down a steeple / And you'll never change the system by bombing number ten / Systems just aren't made of bricks they're mostly made of people / You may send them into hiding, but they'll be back again / If you don't like the rules they make, refuse to play their game / If you don't want to be a number, don't give them your name / If you don't want to be caught out, refuse to hear their question / Silence is a virtue, use it for your own protection / They'll try make you play their game, refuse to show your face / If you don't want to be beaten down, refuse to join their race / Be exactly who want to be, do what you want to do / I am he and she is she but you're the only you – (...)
Sii esattamente chi vuoi essere, fa' ciò che vuoi / Io sono me, lei è lei, e solo tu sei tu / Non c'è nessun altro con i tuoi occhi e che può vedere le cose che vedi tu / Sta a te cambiare la tua vita, a me cambiare la mia / I problemi che ti fanno soffrire sono quelli che ti crei / La merda da cui dobbiamo tirarci fuori è la merda che ci siamo scelti / Se non ti piace la vita che fai, cambiala adesso, la vita è tua / Niente avrà un effetto se non ne riconosci la causa / Se non ti piacciono i programmi, alzati e spegni la tv / Sei solo tu che puoi decidere ciò che sarà la tua vita / Se non ti piace

la religione, puoi essere l'anticristo / Se sei stufo della politica, puoi essere un anarchico / Ma nessuno ha mai cambiato una chiesa abbattendone il campanile / E tu non cambierai il sistema lanciando una bomba contro la residenza del primo ministro / Il sistema non è fatto di mattoni, è fatto in gran parte di persone / Puoi costringerle a nascondersi, ma poi torneranno fuori / Se non gradisci le loro regole, rifiutati di stare al loro gioco / Se non vuoi diventare un numero, non dargli le tue generalità / Se non vuoi che ti freghino, evita di rispondere alle loro domande / Il silenzio è una virtù, usalo per proteggerti / Tenteranno di coinvolgerti nel loro gioco, ma tu non mostrargli la faccia / Se non vuoi essere abbattuto, rifiuta di unirti alla loro razza / Sii esattamente chi vuoi essere, fa' ciò che vuoi / Perché io sono me, lei è lei, e solo tu sei tu [Crass, *Big A, little A*. Si tratta della B-side del singolo *Nagasaki nightmare* (1980), inclusa successivamente nel disco antologico *Best before* del 1984].

Si può supporre che da quando l'uomo abbia impiegato un potere per asservire e trarre profitto dall'attività dei suoi simili, ci sono stati degli sfruttati che hanno cercato di sottrarsi alla subordinazione, in modo più o meno coerente, lottando tendenzialmente contro ogni forma di potere, autorità e divisione del lavoro.
L'idea di **anarchia**, come pure la prassi coerente che vi è collegata, nasce quindi dentro i rapporti conflittuali che schierano il potere (e le autorità che lo esercitano) contro tutti quegli uomini che si vogliano liberi nell'immediato e al di fuori delle mediazioni politiche autoritarie.
Ora, benché una tale idea abbia acquisito un senso positivo solo nel XIX secolo con l'avvento del proletariato rivoluzionario e la nascita dell'anarchismo storico, essa aveva attraversato le epoche punteggiando o caratterizzando ante litteram molte insurrezioni e correnti di pensiero rivoluzionarie (per l'ambito cristiano, si veda ad es.: Raoul Vaneigem, *Le mouvement du Libre-Esprit*, 1986).
Prima dell'Ottocento, si usava già da secoli l'accezione negativa del termine. Anzi, si usava quasi unicamente quest'ultima, legandola invariabilmente alla paura della massa, del popolino, della plebe. Il nobile francese Pierre d'Avity, nella prima metà del XVII sec., considerava l'anarchia «la peggiore delle Tirannie, la causa e l'effetto delle sedizioni, in cui il popolo diventa una bestia crudele» (*Le Monde, ou La*

description générale de ses quatre parties, 1643, p. 300). Sempre nello stesso periodo, del tutto analogo è l'uso che ne fa Hobbes nel *Leviatano* (1651): «(…) coloro che sono scontenti sotto la *monarchia*, chiamano ciò *tirannia*; coloro cui dispiace l'*aristocrazia*, chiamano ciò *oligarchia*; così pure coloro che sono afflitti sotto una *democrazia*, chiamano ciò *anarchia* (che significa mancanza di governo); e tuttavia penso che nessuno creda che la mancanza di governo sia un nuovo genere di governo, e per la stessa ragione non si deve credere che il governo è di un genere, quando è gradito, e di un altro, quando è sgradito o si è oppressi dai governanti» (cap. XIX).
Per Hobbes, l'anarchia è da associare alla «condizione di mera natura, vale a dire, di libertà assoluta, qual è quella di coloro che non sono né sovrani né sudditi», ed è invariabilmente una condizione di guerra (cap. XXXI).
Sarà D.A.F. de Sade, col suo feroce illuminismo amorale, a sdoganare brutalmente la libertà assoluta esecrata da Hobbes, o almeno a provarci. D'altronde, il Divin Marchese aveva fatto sua la lezione del barone d'Holbach, il cui *Le Christianisme dévoilé* si era attirato le ire di uno stizzito Voltaire: «L'autore [d'Holbach] sembra troppo nemico delle potenze. Gli uomini che la pensassero come lui non formerebbero che un'anarchia; e vedo fin troppo bene (…) quanto l'anarchia sia da temere» (lettera a M[me] de Saint-Julien, 15 dicembre 1766).
In *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1801), Sade scrive un passaggio emblematico:

«L'abuso della legge è ciò che conduce al dispotismo; il despota è colui che crea la legge… che la fa parlare, o che se ne serve per i proprî interessi. Togliete al despota questo mezzo d'abuso, e non si avrà più alcun tiranno. Non esiste un solo tiranno che non venga sostenuto dalle leggi nell'esercizio delle sue crudeltà; là dove i diritti dell'uomo saranno ripartiti equamente, in modo che ciascuno possa vendicarsi da sé delle ingiurie ricevute, non si leverà sicuramente nessun despota, perché egli verrebbe rovesciato dalla prima vittima che avesse intenzione d'immolare. Non è mai nell'anarchia che nascono i tiranni: voi li vedete sorgere solo all'ombra delle leggi o trarre autorità da esse. Il regno delle leggi è dunque vizioso; è quindi inferiore a quello dell'anarchia (…). Gli

uomini sono puri solo nello stato di natura; dal momento in cui se ne allontanano, si degradano. Rinunciate, vi dico, rinunciate all'idea di rendere migliore l'uomo attraverso le leggi: voi lo rendete, con esse, solo più furbo e malvagio… mai più virtuoso» (parte IV).



Il passo sadiano precorre curiosamente alcuni temi trattati da un pensatore come Max Stirner, soprattutto per ciò che concerne il tentativo di affermare positivamente una libertà che si dica e si voglia "assoluta". In realtà, il tedesco aggirerà brillantemente la questione della "libertà" borghese ponendo sul tappeto il concetto di unicità del singolo e legandolo peraltro ad un piano relazionale ineludibile: l'*unione degli egoisti*. In *L'unico e la sua proprietà*, opera pubblicata nel novembre 1844 (lo stesso mese in cui nasceva Nietzsche), Stirner ci dice: la libertà è una delle tante "idee fisse" costruite dall'apparato sociale; è diventata ormai un'astrazione, un guscio vuoto, bisogna quindi sormontarla, criticarla, disinnescarla, e al suo posto occorre affermare la qualità e le facoltà dell'individuo che si sa e si vuole consapevolmente "unico", irripetibile, ingovernabile – consapevolezza che lo porta a godere egoisticamente di se stesso all'interno di comunità realizzate insieme ad altri "egoisti".
Nel terzo millennio, il concetto stirneriano di unicità potrebbe ancora essere un potente antidoto contro qualsiasi implicazione autoritaria, ma va aggiornato e raffinato nel divenire delle teorie radicali contemporanee.
Ogni forma di vita è tendenzialmente "unica", il che è difficilmente contestabile, ma l'unicità non è un dato di fatto, né tanto meno una qualità "automatica" e banalmente biologica del singolo vivente. In parole povere (si fa per dire), l'unicità è *viva* ed assume una qualità sostanziale solo quando si afferma nel movimento reale dei rapporti tra "unici", ossia tra quei viventi che potenziano le proprie facoltà rafforzando e raffinando *anche* le qualità della propria

comunità affettiva di riferimento. Il contenuto dell'unicità non è quindi un elemento connaturato alla mera esistenza del vivente, bensì un processo, un movimento generale delle unicità singolari, che si afferma, allo stesso tempo, a livello individuale e di gruppo.

Quando qui parlo di unicità intendo dunque la qualità delle forze coerenti che danno forma e sostanza al proprio mondo di pensieri e alle proprie relazioni col mondo, ma sempre in un concatenamento comunitario di facoltà e affezioni. Dire, come fa Stirner, "io sono unico" pone in secondo piano un tale movimento di potenziamento e godimento reciproco, il quale andrebbe invece affermato in modo radicale dicendo: io vivo la mia unicità, mi metto al mondo attraverso di essa, la incorporo e scorporo in me senza posa (anche grazie agli affetti che ho scelto) e ne faccio un ponte verso le forme di vita *altrimenti uniche* che mi circondano.

Lo stesso Stirner, replicando a Moses Hess, uno dei suoi critici e recensori, pone già l'accento sul carattere "affettuoso" dell'unione degli egoisti (la comunità stirneriana degli "unici"):

«Se Hess facesse attenzione alla vita reale, alla quale tiene così tanto, gli verrebbero in mente centinaia di simili unioni egoistiche, che in parte passano in fretta, in parte perdurano. Forse in questo momento davanti alla sua finestra ci sono dei bambini che si riuniscono per giocare; li guardi e vedrà un'allegra unione egoistica. Forse Hess ha un amico, un'amata: perciò può sapere come si trovi un cuore con un altro cuore, come ambedue si uniscano egoisticamente per averne insieme un godimento (…)»
(M. Stirner, *Parerga, Kritiken, Repliken*, 1986, p. 204).

Unicità contro isolamento, insomma, perché ogni individualismo solipsista, anche nelle sue varianti anarchiche e anarco-nichiliste ("assolute"), è funzionale solo alle meccaniche depressive e al martirologio isolazionista del potere e del capitale. Nei fatti, le qualità "uniche" dei viventi vengono esaltate solo nel processo comune che sviluppa tutto il possibile delle loro relazioni.

Detto altrimenti: la mia comunità è solo quella che *non* mi separa da me stesso; comunità dove non esistono soggetti,

bensì unicità, e in cui s'innesca una condivisione del vivere che porta con sé l'autoproduzione delle diverse singolarità che vi partecipano.
Si comprende allora agevolmente quanto il concetto stirneriano di unicità, applicato non solo alle individualità, ma anche alle determinazioni reali e dinamiche della loro comunità (la *Verein der Egoisten*), sia molto più *estensivo* e *intensivo* delle idee borghesi di libertà e di diritto soggettivo: non è lo Stato o la democrazia capitalista a fondare la mia unicità, bensì le relazioni "uniche" che costruisco con gli altri viventi nel divenire del mondo; allo stesso modo, non è il valore di ciò che sono, o di ciò che ho, a determinare le mie qualità singolari, ma il movimento delle pulsioni vitali che si afferma e si sviluppa nell'accadere delle mie comunanze.

In assoluto, non si comprende mai compiutamente il possibile e il divenire dell'anarchia. Ci si può soltanto approssimare, sia nel senso di un avvicinamento difficile e ideale verso l'abbattimento di ogni potere, sia di una continua indeterminazione, di un incessante aggiustamento di teoria e prassi al fine di non irrigidirli dentro il movimento reale di negazione dell'esistente.
Per farsi un'idea verosimile di questo movimento, bisognerebbe mettere insieme Stirner, Errico Malatesta, Emile Henry, gli espropriatori, le collettività autogestionarie spagnole del 1936-'37, il surrealismo di autori come Artaud o Péret, il Maggio '68, i primi dischi dei Crass o dei Conflict e molto altro ancora. Resteremmo però pur sempre all'interno di un'ipotesi da verificare e vivificare continuamente.

Non esiste vera dialettica tra potenza e potere; non può esserci pace duratura tra il movimento dei viventi e le strutture che cercano di regolamentarli, di tenerli all'interno di un recinto.
Anche quando l'anarchia viene banalmente evocata nelle sue accezioni gergali (come sinonimo di "caos", "confusione" e simili), ciò vuol dire che c'è qualcosa che rimane fuori dal discorso, contro ogni cittadinanza; qualcosa che non è semplicemente "straniero", ma addirittura irriducibile a

qualsiasi inclusione e nettamente estraneo ad ogni struttura che cerchi di forzare il mondo in un dominio.
Al possesso di un luogo, sia esso utopia o "luogo comune", l'anarchia predilige il possesso del movimento, del transito attraverso ogni luogo.
L'anarchia è la potenza che non assume forma, che non diventa potere – movimento della negazione che delegittima la padronanza dei limiti senza limitarsi a padroneggiare la negazione.
L'esistenza dell'anarchia testimonia però non solo una fragilità, un'area d'inconsistenza del potere, ma anche l'impossibilità di stabilire la potenza del vivente dentro un'idea compiuta o una prassi consolidata. Proprio per questo, ogni anarchismo ha perso e perde in partenza, non tanto contro il potere, bensì contro il movimento stesso dell'anarchia, che non ha bisogno di vincere per affermarsi.
Nessun potere vincerà definitivamente l'anarchia. Nessuna struttura anarchica potrà mai sopravvivere al movimento stesso che la fonda.

I've seen it all before, revolution at my back door, well whose to say it won't happen all again. The Generals sip bacardi, while the privates feel the pain. They talk from the screen and T.V. tube, they talk revolution like it's processed food. They talk anarchy from music hall stages, look for change in colour supplement pages. They think that by talking from some distant tower, that something might change in the structure of power. They dream, they dream, never walk on the street. They dream, they dream, never stand on their feet. Alternative values were a con, a fucking con. They never really meant it when they said "Get it on". They really meant, "Mine, that's mine", can't you see? They stamped on our heads so that they could be free. They formed little groups, like rich mans ghettoes, tending their goats and organic tomatoes. While the world was being fucked by fascist regimes, they talked of wind-mills and psychedelic dreams. – *Tutto già visto, la rivoluzione uscita dal retro, chi può dire che non possa accadere di nuovo? I generali sorseggiano Bacardi mentre i cittadini hanno paura. Parlano dagli schermi del cinema e della televisione, parlano di rivoluzione come se fosse cibo in scatola. Parlano di anarchia dai palchi dei music hall, cercano il cambiamento tra i supplementi a colori dei giornali. Credono che, parlando dall'alto di una torre, potrà cambiare*



qualcosa nelle strutture di potere. Sognano, sognano, non scendono mai per strada. Sognano, sognano, non mettono mai i piedi per terra. I valori alternativi erano una fregatura, una cazzo di fregatura. Quando dicevano: "Prendi, dividiamo", in realtà intendevano dire "Mio, questo è mio". Hanno marchiato le nostre teste per agire in piena libertà. Hanno formato dei piccoli gruppi, del tutto simili a ghetti per i ricchi, standosene con le loro pecore e i loro pomodori biologici. E mentre il mondo viene fottuto dai regimi fascisti, loro discutono di mulini a vento e di sogni psichedelici [Crass, *General Bacardi*, da: **THE FEEDING OF THE 5000** (1978)].

Riascoltando oggi *God save the queen* dei Sex Pistols, viene da sorridere con ben poca condiscendenza sentendo Johnny Rotten (al secolo: John Lydon) urlare quel «There's no future for me».

A parte rarissime eccezioni, come ad esempio GG Allin, molti dei personaggi punk che hanno veicolato un nichilismo rozzo e senza compromessi, sono poi sopravvissuti "borghesemente" alla propria giovinezza scapestrata (e qualcuno di loro ci ha fatto su anche un po' di soldi!). Il che porterebbe a pensare che il nichilismo estetico – più o meno raffazzonato e più o meno patetico – perde sempre: o si muore da soli, contro tutto o tutti, senza migliorare sostanzialmente alcunché, oppure si passa per buffoni.

D'altronde, svariati protagonisti della scena punk inglese del 1977 si sono sistemati piuttosto bene. Un esempio tra i tanti possibili è la stilista Vivienne Westwood, compagna di quel Malcolm McLaren che è stato l'inventore e il manager dei Pistols. La Westwood ha raggiunto una grande popolarità, non solo nel Regno Unito, arrivando a ricevere importanti onorificenze; nel 2005 è stata infatti insignita del titolo di Ufficiale dell'Impero Britannico, mentre l'anno seguente è diventata Dama di Commenda dell'Impero Britannico – titoli assai ridicoli per colei che ha ideato e commercializzato, insieme a McLaren, alcuni degli stilemi della moda punk (cosa già di per sé abbastanza miserabile, direi).

Insomma, Dio ha finito per salvare la regina, e quest'ultima ha comprato agevolmente tutti i punk della prima ora.

I profeti sono personaggi singolari. Il Malachia veterotestamentario, ad esempio, era un tipo piuttosto iracondo, che


LIFE
SCUM
FUC

finì per ammonire i sacerdoti d'Israele con minacce indiscutibilmente scatologiche:
«SPEZZERÒ IL VOSTRO BRACCIO E SPANDERÒ SULLA VOSTRA FACCIA ESCREMENTI, GLI ESCREMENTI DELLE VITTIME IMMOLATE NELLE VOSTRE FESTE SOLENNI, PERCHÉ SIATE SPAZZATI VIA INSIEME CON ESSI.»
(*Libro di Malachia*, II, 3; versione della Bibbia CEI 2008).

La merda e i toni messianici, curiosamente, sono stati tra le principali prerogative anche di GG Allin, cantante punk e performer tra i più oltraggiosi mai esistiti. Nel manifesto che egli scrisse in carcere nel 1991, possiamo imbatterci in passaggi come i seguenti:

«È tempo di combattere. Tempo di vendicarsi. Abbiamo la necessità di superare l'attuale Rock'n'roll. Dobbiamo buttar giù le compagnie discografiche non comprando i loro prodotti. Un boicottaggio. Se volete possedere un disco, rubatelo! In questo modo non avranno il vostro denaro. Dobbiamo smetterla di mantenerli. Il vostro sostegno, adesso, deve andare a me ~ GG Allin, il comandante in capo e il terrorista del Rock'n'roll. Perché credete che io sia in prigione in questo momento? Perché essi sanno chi sono e hanno paura della mia esistenza. La nostra società vuole bloccare la mia missione. Vogliono farvi il lavaggio del cervello e tenervi chiusi dentro MTV e i loro mondi sicuri, stagnanti. È un complotto per uccidere il Rock'n'roll. Io sono il salvatore. Ecco il motivo per cui vengo considerato una minaccia per la società.».

GG Allin nacque il 29 agosto 1956 a Lancaster, nel New Hampshire. Il suo vero nome era in realtà Jesus Christ Allin. Il padre, un fondamentalista cristiano, asseriva di essere stato visitato in sogno, da Cristo stesso, poco dopo la nascita del figlio. E in tale occasione, Gesù gli avrebbe confidato, a quanto pare, che il neonato era destinato a compiere grandi cose; questo il motivo per cui al piccolo venne affibbiato l'ingombrante nome proprio (cambiato dalla madre Arleta nel 1962, dopo il divorzio dal marito, in un più anodino Kevin Michael).
Nella seconda metà degli anni Ottanta, Allin diventa ben presto oggetto di culto, non tanto per la musica, quanto

piuttosto per la violenza delle sue esibizioni dal vivo. Deiezioni sul palco, coprofagia, autolesionismo, attacchi e lanci di escrementi verso il pubblico: un'apparizione live di GG Allin oscillava puntualmente tra la pantomima punk nichilista e la body art più estrema, in un risibile teatrino della crudeltà, reso ancor più disturbante da testi intrisi di razzismo, blasfemia, pedofilia, misoginia e altre squisitezze del genere.

Per diversi anni, a partire dal 1989, il Nostro aveva promesso che si sarebbe suicidato sul palco nel giorno di Halloween, ma negli anni successivi è finito poi puntualmente in carcere prima della fatidica data, morendo infine per un'overdose di eroina, in modo del tutto accidentale, il 28 giugno 1993. La sua prima defecazione in scena, assolutamente premeditata, avvenne a Peoria, nell'Illinois, nel 1985. L'atto, insieme allo scatenamento di violente risse con il pubblico, finì per diventare il momento clou di molti suoi concerti.

I wanna piss on you, I wanna piss on you / You ain't shit to me, 'cause I'm better than you / I wanna shit on you, and rape your little sister too / I wanna piss on you, my pecker has a yearning to (...) – *Voglio pisciarti addosso, voglio pisciarti addosso / Tu non puoi smerdarmi, perché io sono migliore di te / Voglio cacarti addosso, violentare anche la tua sorellina / Voglio pisciarti addosso, il mio uccello ne ha tanta voglia (…)* [GG Allin, *I wanna piss on you*, dall'album *Doctrine of Mayhem* (1990)].

Da quando la dimensione pubblica si è appropriata delle più intime attività dell'uomo, regolandole "industriosamente" per evitare che sfociassero in modo rovinoso nei luoghi sociali della produzione, lo Stato moderno ha inaugurato la sua scatologia autoritaria.

I residui organici andavano fatti confluire in un'economia sommersa, per poi rigenerarli, quand'era possibile, anche solo simbolicamente, in un prodotto di fertilizzazione e di recupero del disavanzo fisiologico.

Nel novembre del 1539, Francesco I di Valois emanava un editto mirante alla disciplina dei rifiuti e degli scarichi fecali di Parigi, perché questi facevano inorridire, testualmente, "ogni persona d'onore e ben nata". Tale levata di scudi con-

tro la merda, finalizzata nominalmente al "buon governo" della città nel pieno del processo di urbanizzazione, va vista come uno dei primi, decisivi passi, mossi dal potere statale, verso la regolamentazione del corporeo.
Il bambino, così come l'uomo civilizzato trattato come un poppante, non ha alcuna proprietà sulla sua merda, che viene socializzata e quindi incanalata in un'economia domestica del tutto propedeutica ai meccanismi generali della valorizzazione. La capacità di controllo ed inibizione degli sfinteri è alla base della coscienza sociale, in quanto il rimosso materico che non viene vissuto come piacevole liberazione della tasca anale, è parte fondante dell'individualità che si aliena per andare incontro all'approvazione degli altri. La liberazione, lo scioglimento incontrollato di un bisogno, si tramuta ben presto, grazie alle pressioni degli educatori, in uno scambio, anzi, nel prototipo stesso dello scambio, proprio quando il bambino si rende conto che, trattenendo i proprî escrementi per far piacere ai genitori, ne ottiene come contropartita i favori su scala accresciuta. Ciò che gli psicologi definiscono "amore di forma oblativa", quindi non è altro che una sorta di accumulazione originaria del capitale emotivo al grado primo della coscienza; capitale emotivo investito fin da subito in rapporti di produzione e di scambio basati sentimentalmente sulla rinuncia e l'abnegazione. È ovvio che la stessa ritenzione può essere vista, talvolta, come un atto d'insubordinazione ai diktat familiari, ma in questo caso si tratta chiaramente di una spia del malessere che il bambino inizia ad avvertire nel primo serio confronto con l'autorità. Tenuto sotto stretto controllo il senso di liberazione che ne è connaturato, la minzione e l'evacuazione delle feci si fanno produzione per antonomasia del negativo, del negativo percepito e rappresentato familiarmente come scarto improduttivo, del quale non si parla, se non in termini convenientemente *deprezzati*, e che deve far posto incessantemente a nuovi "valori nutritivi".
In altre parole, cacarsi addosso non è mai un bell'affare. Il bambino se ne avvede ben presto, certo a malincuore. Preferisce in ogni caso sottomettersi al controllo delle deiezioni, piuttosto che impiastricciarsi anarchicamente, perché non

ha delle reali alternative, e forse neanche si pone il problema di non averne.
Ben altro discorso, è avere a che fare con individui "adulti" che mantengono un cattivo rapporto con i proprî scarti fisiologici, e con gli scarti e le attività improduttive in genere. Si fa presto a dire che il mondo in cui si vive è "un mondo di merda", quando magari ci si lamenta stupidamente di non avere un lavoro, una moglie, del denaro e una macchina veloce. Ma non sarà stato proprio il nostro sistema fondato sul lavoro, il denaro, i rapporti alienati e un uso insensato della tecnica a smerdare il mondo? È di chi è la responsabilità? Di quelli che lavorano per il mantenimento di questo mondo ma non vogliono sporcarsi le mani con la sua merda, o di coloro che conservano la gioia per l'evacuazione di stronzi ben fatti combattendo strenuamente sia la diarrea delle merci che la stipsi emozionale socialmente indotta?

(…) Doveva essersi svegliato proprio male quella mattina, il nostro bravo Larry, a giudicare da quello che la polizia ha trovato nella sua casa, dopo la strage. Le pareti erano butterate di colpi di piccone e di proiettili, le porte sfondate, i vetri infranti, i mobili sfasciati e sparpagliati, i divani sventrati e la tazza del water otturata per sempre da una colata di cemento, come se il tornado Larry, dopo avere devastato la sua casa, avesse voluto assicurarsi che dopo di lui nessuno potesse servirsi del suo gabinetto. Anche il cesso ha dovuto morire con lui.

[Vittorio Zucconi, *Fuoco sui ragazzi del coro*, "la Repubblica", 17 settembre 1999. L'articolo si riferisce a Larry Gene Ashbrook, mass killer americano, che il 15 settembre 1999 uccise sette persone, tra cui quattro adolescenti, in una chiesa battista di Forth Worth, Texas].

Bisogna riconoscere la qualità essenziale di tutte le attività improduttive che portano l'individuo a liberarsi delle proprie "scorie", lottando sia contro i sensi di colpa e lo schifo che le nega, sia contro la valorizzazione capitalistica che le reprime. Il mondo dell'utile è il mondo dell'igienismo

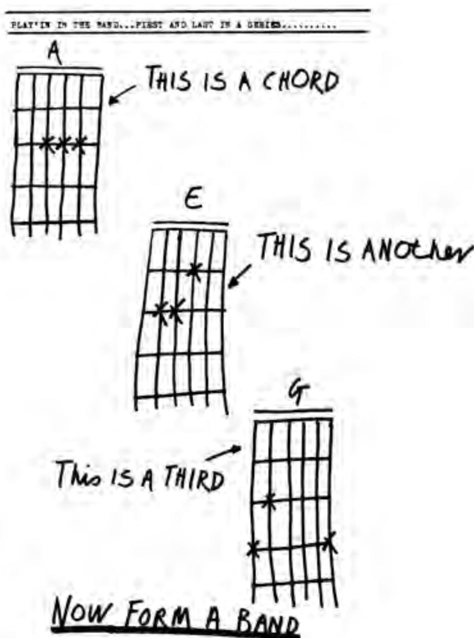
invasivo e autoritario, dove l'ossessione per l'asetticità e l'efficienza rimanda instancabilmente alle intenzioni di "buon governo" da parte del corpo sociale sul corpo individuale socializzato. L'organismo vivente è considerato un apparato macchinale, da fissare il più possibile nella durata, iperfunzionale, privo di momenti sovrani (nonostante la privatizzazione dei piaceri) e la cui autenticità è vidimata esclusivamente dall'integrazione nel mondo dell'utile.
Il processo di gerarchizzazione delle attività umane ha espulso dal *corpus* della civiltà le pratiche escrementizie, relegandole in un ambito privato rigidamente circoscritto: l'uomo civilizzato può sempre cacare in santa pace, ma la sua merda non deve mai debordare dai cessi, ossia dalla dimensione regolata del privato, pena l'intorbidamento molesto della sfera comunitaria. Ci si deve sempre ritirare nella domesticità per sgravarsi corporalmente. Il privato diventa la dimensione del rimosso materico e del suo nascondimento. Non ci sono alternative: bisogna che il cittadino rimanga nella latrina dell'esistente. Se poi i panni che lava in famiglia finiscono puntualmente per vestire le sue nevrosi, questo non ha alcuna importanza per il sistema di dominio.
L'uomo civilizzato occulta i proprî escrementi nel carcere della quotidianità. Veglia sulle proprie feci come una sorta di vestale delle abiezioni organiche privatizzate d'autorità. Contempla la stitichezza emozionale dei suoi simili, che è anche la sua, dall'alto della nostra torre di Babele tecnologica. Non ha piacere che si stia a sindacare sulla realtà dei suoi sfinteri, né tanto meno che ci sia qualcuno che si metta a cacare liberamente nel suo territorio. Ogni cittadino ha diritto alla sua ritirata. E tutte le intrusioni nei suoi recessi privati saranno "sciolte" *ex lege* da qualsivoglia soddisfazione. In cambio, naturalmente, del pieno consenso alla *bioeconomia* del capitale.

Nessuna prefazione vi aiuterà a capire. il mondo è fatto a triangoli a quadrati a morti di fame. il sole è alto la gente crepa all'ultima moda. Il terrorista Rimbaud fa la muffa la noia invade. gli occhi mi fanno male un altro luogo un altro graffio. lo stesso il mio odio arranca. detto per inciso non c'è poesia nella merda.



[Cattiva Inclinazione (gruppo hardcore di Follonica, Grosseto), *Poesia e merda*, brano incluso nell'EP compilation: *Difficile credere ad una compilazione di old school italiano* (con Sottopressione, Tear Me Down, Frammenti, Bocca Chiusa e Affluente). Il testo, in realtà, è composto da due mie brevi poesie apparse in: *Anche ieri ho dimenticato di morire*, TraccEdizioni, Piombino (LI) 1993.
La versione digitale del libro è scaricabile gratuitamente al seguente indirizzo web: http://maldoror.noblogs.org/archives/3].

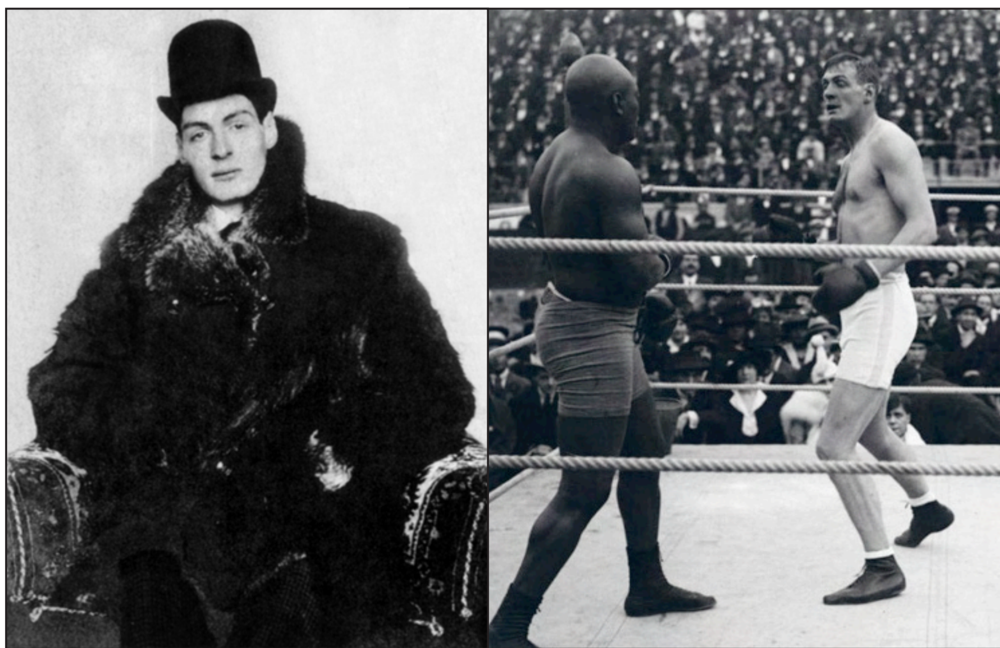
Sul numero di dicembre 1976 della fanzine *Side Burns* (poi ribattezzata *Strangled*), comparve un prospetto con gli schemi grafici di tre accordi per chitarra accompagnati dalla seguente didascalia: «Playin' in the band... First and last in a series... / This is a chord - A / This in another - E / This is a third - G / Now form a band [*Per suonare in un gruppo... In sequenza dal primo all'ultimo... / Questo è un accordo - La / Questo ne è un altro - Mi / Eccone un terzo - Sol / Ora forma una band*]».



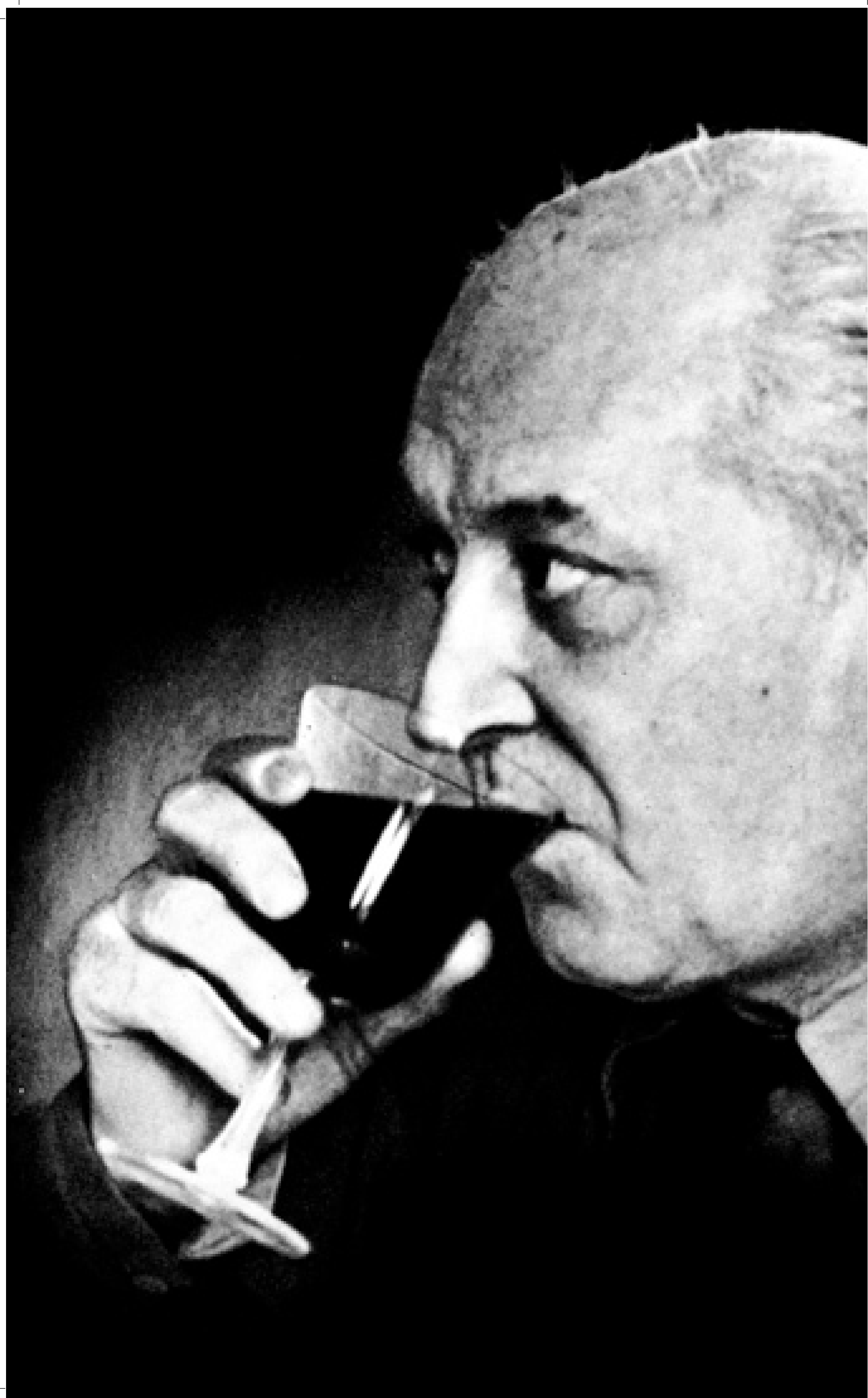
Il diagramma in questione può essere considerato l'archetipo visuale del *Do It Yourself* (DIY), ossia di una delle maggiori rotture apportate dal punk rispetto al rock iper-tecnico degli anni Settanta. Della serie: ti piace il rock'n'roll? Vuoi suonare? Allora imbraccia una chitarra, impara tre-accordi-tre e metti in piedi un gruppo! Fregatene dello stile, della pulizia formale, delle registrazioni impeccabili! Suona a modo tuo, divèrtiti col rumore, urla la tua rabbia in un microfono! Non devi essere per

forza come Jimmy Page per suonare una cazzo di chitarra! Anzi, vaffanculo Jimmy Page!
Il "fai da te" – che dovrebbe sempre implicare, a mio avviso, anche un "fallo per te stesso" – introduce l'anarchia all'interno del sistema culturale. Anzi, oserei dire che si tratta addirittura di uno scarto in avanti rispetto alle posizioni delle avanguardie artistiche del Novecento. Dadaisti e surrealisti non escono infatti dal cerchio magico dell'intellettualismo e dei ruoli culturali. La loro rottura con l'Accademia e con le forme borghesi mette in discussione *solo teoricamente* gli elementi fondamentali della cultura. D'altronde, non mi pare che ci siano stati proletari o malavitosi o analfabeti tra i compagni di strada di Tristan Tzara o André Breton; gli scrittori e gli artisti delle avanguardie storiche eran tutti figli di borghesi o piccolo borghesi, e ciò ha inciso non poco sulla loro incapacità ad aprirsi realmente all'ignoto. La paura d'infangare il proprio percorso "iniziatico" verso il sapere (foss'anche rivoluzionario) e la malriposta speranza di detenere una qualche verità, finiscono sempre per creare ostacoli alla reale e ingovernabile diffusione delle idee.
Tra gli artisti e i letterati degli ultimi due secoli, sono stati in pochissimi a sporcarsi realmente le mani a contatto col mondo, fregandosene delle convenzioni estetiche. Lo spettacolo della negazione e della rivolta, venduto sui banchi del mercato come qualsiasi altro spettacolo, non eclissa mai del tutto il portato sovversivo di certe esperienze, anche quando queste son passate magari sotto silenzio perché ritenute invendibili.
Il giovanissimo e geniale Arthur Rimbaud è stato un teppistello, un frocio, un beone – e tutto questo suonerebbe ancora affatto stonato nei manuali di liceo; infatti non ve ne è alcuna traccia. Il Rimbaud che scrive *merde à Dieu* sulle panchine di Charleville, che compone i versi pornografici dell'*Album Zutique* o che eiacula nella tazza di Étienne Carjat, rimane a tutt'oggi imbarazzante e indigesto ai più.
E che dire del poeta boxeur Arthur Cravan?... Il francese può essere considerato una sorta di dandy proto-punk: un esteta sconsiderato, un pugilatore prestato alla poesia, una scheggia impazzita nell'ambito delle stesse avanguardie. Da solo: scrive, edita e vende per strada la rivista *Maintenant*.

Il 23 aprile 1916 combatte a Barcellona il mondiale dei pesi massimi contro il campione statunitense Jack Johnson, finendo k.o. alla sesta ripresa (con la stampa catalana che parlerà apertamente di una *combine*). Scomparirà poi nel nulla durante l'autunno 1918. C'è chi dice che sia stato ucciso alla frontiera messicana mentre cercava di lasciare illegalmente il paese, ma leggenda vuole che sia uscito una sera in barca a remi nel Golfo del Messico, completamente ubriaco, con l'intenzione di raggiungere sua moglie in Argentina (sic!), sparendo però per sempre nell'Oceano Atlantico.



Se proviamo ad analizzare, senza ridicoli estetismi, la produzione poetica della contemporaneità, troviamo forse una sola raccolta di versi che può competere per violenza ed efficacia con i testi punk più arrabbiati: si tratta di *Je ne mange pas de ce pain-là* ("Io non mangio di quel pane") del surrealista e rivoluzionario francese Benjamin Péret (1899-1959). L'opera in questione, rilegata provocatoriamente come un breviario e contenente ventotto composizioni, fu pubblica-



ta a Parigi nel gennaio del 1936 con un'acquaforte di Max Ernst. Il titolo del libro è peraltro anche l'epitaffio che compare sulla pietra tombale del poeta al cimitero parigino di Batignolles.
I testi raccolti in *Je ne mange pas de ce pain-là* sono caratterizzati da una foga iconoclasta senza pari. La loro veemenza polemica, costruita a partire dalla solita verve surrealista – che dà vita ad una sarabanda di macchiette e situazioni grottesche servendosi degli oggetti o degli esseri più "prosaici" (come insetti, verdura, utensili, ecc.) – viene qui condita da ingiurie, riferimenti scatologici, espressioni gergali da scaricatore di porto, nonché da gratuite e blasfeme proclamazioni di rivolta.
Nell'ambito letterario dell'ultimo secolo, *Io non mangio di quel pane* è un'opera che finisce per risaltare nettamente. Nessun poeta si è scagliato con un odio altrettanto feroce e gratuito contro i simboli e le istituzioni della società capitalista. Neanche Dada è riuscito a produrre scritti di una tale indigeribilità. Bisogna infatti uscire dal campo della letteratura e analizzare la cultura pop che si è andata sviluppando nella seconda metà del XX secolo per reperire degli scritti vicini allo stile e allo spirito di *Je ne mange pas de ce pain-là*. Il tentativo di coniugare parole e forme di teppismo liberatorio in un'ottica sovversiva – perché di questo si tratta –, lo si ritrova ad esempio, chiaramente, nei testi di un gran numero di gruppi punk.
Nota bene: a pochi mesi dalla pubblicazione di *Je ne mange pas de ce pain-là*, nell'agosto 1936, il comunista Péret andrà a combattere in Spagna tra le fila dei rivoluzionari, militando l'anno seguente anche tra i ranghi della colonna anarchica Durruti.

Il generale ci ha detto / il dito nel buco del culo / Il nemico / è di là Avanti / Era per la patria / Siamo partiti / il dito nel buco del culo / La patria l'abbiamo incontrata / il dito nel buco del culo / La ruffiana ci ha detto / il dito nel buco del culo / Morite o / salvatemi / il dito nel buco del culo // Abbiamo incontrato il Kaiser / il dito nel buco del culo / Hindenburg Reischoffen Bismarck / il dito nel buco del culo / il granduca X Abdul-Amid Sarajevo / il dito nel buco del culo / mani tagliate / il dito nel buco del culo / Ci hanno spezzato le tibie

/ il dito nel buco del culo / divorato lo stomaco / il dito nel buco del culo / forato i coglioni coi fiammiferi / il dito nel buco del culo / e poi dolcemente / siamo crepati / il dito nel buco del culo / Pregate per noi / il dito nel buco del culo
[Benjamin Peret, "Epitaffio su un monumento ai caduti", da: J*e ne mange pas de ce pain-là*].

La scelta del *Do It Yourself*, da parte di un creativo, implica un controllo tendenzialmente completo sulla produzione e la diffusione delle proprie creazioni, anche attraverso un abbattimento generale di tutte quelle mediazioni particolari che entrano comunemente in atto tra chi mette in circolo la propria creatività e coloro che ne usufruiscono.
A tutti gli effetti, il DIY è un'etica sovversiva, perché nega il regime di valorizzazione mercantile e fonda una comunità – come pure una scena, un "circuito" – che tende ad eliminare le separazioni sociali, nonché i ruoli consolidati e spesso inoffensivi (tipo: l'artista, la rockstar, l'editore, il giornalista, ecc.), facendolo però nel rispetto dell'unicità di ogni singola parte in gioco.
Dopo l'avvento del punk, l'autoproduzione di dischi, fanzine, t-shirt, spillette, ecc., soprattutto sulla spinta di realtà anarchiche o appartenenti alla scena hardcore, ha diffuso delle nuove modalità d'intervento, fondate su una nuova consapevolezza della propria azione (in antitesi alla massificazione democratica della cultura), nonché sulla capacità di gestire direttamente tutte le fasi di realizzazione di un'opera (dall'ideazione alla realizzazione, dalla diffusione all'esecuzione) e sulla tendenziale generalizzazione di tali dinamiche anche in contesti diversi da quello musicale e culturale (si pensi, che ne so?, a molte delle attività artigianali che ruotano intorno agli squat, agli alimenti vegan, agli orti urbani autogestiti).
Si prospettano poi molto interessanti gli sviluppi del DIY dovuti all'introduzione del computer. La digitalizzazione della musica e la possibilità di diffondere facilmente e con rapidità i file audio su Internet, partendo da software dedicati e non difficilissimi da usare, permettono ad un fronte sempre più ampio di appassionati la composizione e la distribuzione di tracce musicali. Il *file sharing* e la nascita di

OCTOBER NO. 6

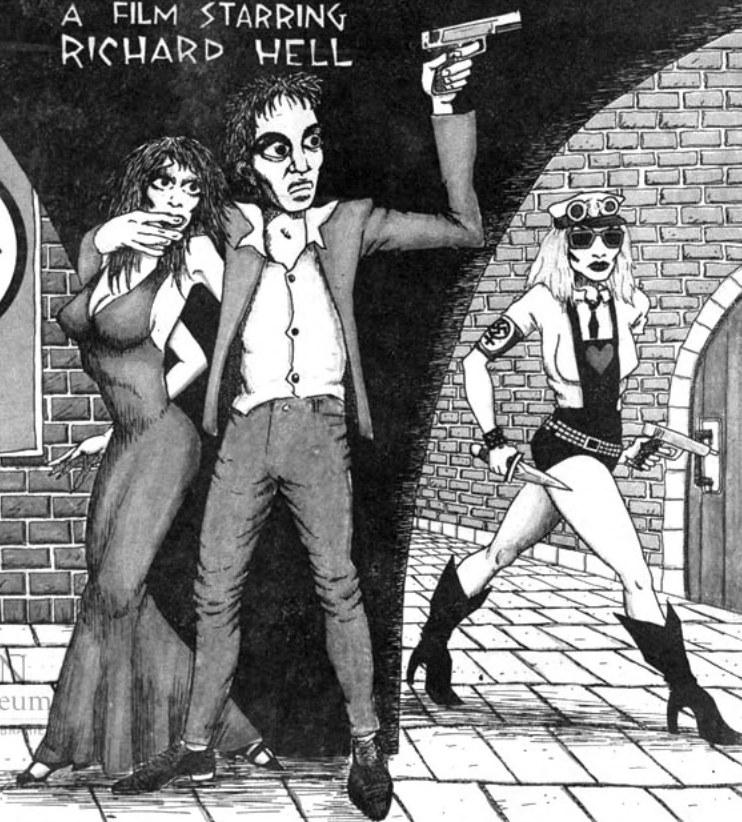
PUNK

$1.00

THE LEGEND OF NICK DETROIT

A FILM STARRING RICHARD HELL





HOLMSTROM '76

servizi web *on demand* hanno imposto una nuova visione del fare musica, mettendo peraltro seriamente in discussione uno dei cardini del commercio, ossia il copyright.

Uno degli aspetti più importanti della mitologia del rock, mutuata da una concezione classica dell'arte, è l'eccezionalità del musicista rispetto al pubblico, la separazione della band dalla gente simboleggiata dal palco-altare. Il punk ha distrutto questa mitologia e noi ne siamo contenti! Il punk DIY è una comunità, nella quale non esistono gerarchie. È la reciprocità il concetto chiave: chi suona ha la medesima importanza di chi non lo fa. Questa sera sto suonando davanti a te e sono contento che tu ti stia divertendo, dopo imbraccerai tu la chitarra e io starò tra la gente davanti a divertirmi. La reciprocità è un concetto importante perché esula dal fatto musicale e ti porta a riflettere in termini solidaristici, a rispettare gli altri, a creare legami con quello che ti sta intorno, ad avere una visione più completa e consapevole del contesto in cui vivi. E poi, è il bello dell'autogestione: i palchi grandi e alti ti fanno sentire solo e isolato? Allora suonerai in mezzo alla gente. Essere "la band che si esibisce davanti al suo pubblico" ti sembra una cosa da divi? Allora non ci saranno separazioni e tutti parteciperemo in egual misura alla "festa generalizzata". Vendere dischi e libri a prezzo imposto non ti piace, perché rimanda al marketing, esclude e non favorisce la condivisione? Allora metterai tutti i materiali della distro a prezzo libero, incentivando una riflessione sul significato e il reale valore delle cose, andando incontro alle esigenze di ciascuno.

[Kalashnikov Collective, gruppo punk anarchico di Milano, intervista dell'autore, settembre 2015].



punk ‹pḁṅk› s. ingl. (pl. punks ‹pḁṅks›), usato in ital. al masch. e al femm. (e pronunciato comunem. ‹pank›).
Voce gergale di origine incerta, la parola “punk” è sempre stata utilizzata in senso dispregiativo, indicando, di volta in volta: una prostituta; il giovane partner sessuale di un uomo più vecchio (specialmente in carcere); un pivello; oppure, in generale, qualcosa di marcio, di corrotto.

Il termine “punk” fu reso popolare negli States dalla fanzine omonima fondata nel 1975 da John Homlstrom, Legs McNeil e Ged Dunn. Il nome della rivista, scelto da McNeil, derivava da un modo di dire utilizzato spesso in alcuni telefilm polizieschi dell’epoca, come *Kojak* o *Baretta*, per etichettare in modo infamante i criminali (“You, lousy punk!”). In realtà, era già stato usato dai redattori della rivista *Creem* (in particolare da Lester Bangs, collaboratore ed editore della pubblicazione stessa) per indicare gruppi come Stooges e MC5 o il garage rock degli anni Sessanta.
La rivista *Punk*, che ebbe grande importanza nel pompare la scena del locale newyorkese CBGB e band come i Ramones, pubblicò quindici numeri tra il gennaio 1976 e il 1979, più un’edizione speciale uscita nel 1981 e dedicata al documentario *D.O.A.: A Right Of Passage* di Lech Kowalski, lungometraggio che raccoglie riprese on stage di gruppi come Sex Pistols, Generation X, Sham 69, X-Ray Spex, ecc.

La schiacciante maggioranza dei testi punk sono pervasi da un sentimento di odio o di disprezzo nei confronti della società. Nelle parole dei punk, così nette e immediate, sembra esserci infatti una palese assenza di affetto. D'altronde, non esistono che rarissime canzoni d'amore nella musica punk. La spiegazione potrebbe però essere meno scontata del previsto e anche parecchio lontana dalle apparenze.
L'assenza di affetto – più banalmente: la mancanza di sentimentalismo – sta ad affermare sostanzialmente una feroce mancanza degli altri. La società uccide l'unicità dei singoli, li separa, li subordina ad attività alienanti, li lega a bisogni fittizî. L'unica vera assenza è quindi quella dell'uomo verso se stesso e verso gli altri. Egli manca a se stesso e smarrisce l'amicizia possibile verso il mondo, perde cioè il contatto con quel fluire gioioso dentro il movimento generale dei viventi che, esso solo, può infondere un senso autentico alla propria esistenza quotidiana.
La vita regolare e regolata dei civilizzati si rivela ogni giorno una falsa partenza. Gli uomini restano fermi a incolpare il mondo circostante, reo di essere "partito per la tangente" dimenticando di condurli *con sé* verso una qualche meta luminosa. Vivono di speranze e sognano una perpetua partenza. Le droghe e il turismo, in questo scenario, sono solo alcuni dei surrogati del loro sogno, di quest'avventura di vita continuamente differita e sempre più assente.
Il punk non esprime direttamente l'assenza di affetto tra i viventi, pur tuttavia la evoca pesantemente, la rende presente in negativo, attaccando con ferocia o ironia tutti i luoghi comuni dell'assetto sociale. Il punk odia per amare, intreccia rumori ed elettricità per sovrastare l'acquiescenza dei servi, urla per non piangere e ghigna di continuo in faccia ai civilizzati per non ignorare i sorrisi perduti.

Si vive una sola volta, lo si fa per cercare tutte le vite possibili in una vita sola, e questa ricerca fa un rumore di libertà impossibili, insopportabili, e nondimeno da tentare, da perseguire ogni volta insieme agli altri.
Viviamo come imbozzolati in un'attesa – detonatori di carne e desiderio – quando d'improvviso s'innescano picchi di volume (intensità, intese, pretese) che ridimensionano le

certezze acquisite e ridisegnano, almeno in parte, il diorama del pensiero.
Così, ti ritrovi con una birra in mano alla fine di un concerto fiorentino dei canadesi NoMeansNo, nel cortile interno del fu CPA di Viale Giannotti, a guardare una scalcagnata partita di calcetto tra decine di persone, compresi un paio di membri del gruppo. E ti dici che la gente vuole giocare, condividere gli spazi, fottersene alla grande delle leggi, dei ruoli. Ed è proprio una bella storia: tu che hai suonato su di un palco fino a pochi minuti prima, ora mi contendi un pallone e ridi. Qualcuno poi ti offre da bere, la notte sembra non finire mai, e ci sono di quelli che torneranno a casa con la voglia di non morire più.
("Vita": la parola più abusata, forse la più amata).

Il giorno del sole è vicino / il giorno in cui il sole splende / come tu hai sempre voluto / Questo è solo un miraggio / ma noi siamo qui legati / dobbiamo ancora strisciare nel fango / nella terra impregnata / di emozioni fortemente volute / nell'acqua limpida / delle sensazioni sincere / ma pagate col prezzo del dolore; / quello che ci rimane / è la tristezza del momento / serena tristezza / di giorni vissuti e sofferti / nel limbo delle emozioni più forti. // La nostra speranza vede il giorno del sole / facile per gli ingenui / impossibile per gli ipocriti / l'unica nostra forza è la sincerità / il nostro giorno del sole / splenderà di energia / fin dall'alba / e il tramonto vivrà / dei nostri sorrisi / sui volti scavati dal pianto.
[Negazione (hardcore punk band di Torino), *Il giorno del sole*, brano tratto da: *Little dreamer*, 1988. Nota curiosa: l'album dei Negazione *Lo spirito continua*, uscito nel 1986, è presente alla posizione numero 69 nella classifica dei 100 dischi italiani più belli di sempre pubblicata dal magazine *Rolling Stone Italia* (n. 100, 2012)].

Che cos'è mancato ai movimenti di rottura e di anarchia degli ultimi due secoli per evitare che finissero recuperati, frenati, venduti al dettaglio? – L'amore per l'impossibile. La capacità di distruggere tutto avendo però già in mente i mille mondi possibili da costruire. La terra sotto i piedi e la Via Lattea nelle viscere. Il rumore della gioia come compagno di giochi senza fine. Ma, soprattutto, la volontà


NEGAZIONE
CONDANNATI A MORTE NEL VOSTRO QUIETO VIVERE

e il desiderio di toccare l'altro senz'averne paura e senza subordinarlo alle proprie passioni.

Ciò che a molti potrebbe apparire come una semplificazione – adottare il rumoreggiare del cuore, l'aforisma, il furore dei suoni, il gioco – si rivela invece un modo, un andamento per procedere verso la riappropriazione dell'essenziale e l'abbattimento delle separazioni tra i viventi.
Molto spesso, non sono le risposte ad unire gli uomini, bensì le domande, le rotture poste in essere da un'interrogazione senza tempo, senza valore di scambio, e che si afferma violenta e immediata nel suo consumare ogni possibile risposta.

Il punk non è un mero genere musicale; anzi, sostanzialmente, ha ben poco a che fare con la musica. È semmai un'*attitudine rumorosa*, una concretizzazione scalmanata delle corporeità che si negano all'astrazione che governa il mondo (o che almeno tentano di annientare l'alienazione sociale, negandola o esasperandola fino all'estremo in determinate situazioni costruite); punk come rumore che non vuole cedere alla merce, come amalgama rissoso di tutti i rumori che si chiamano fuori, pur richiamando costantemente il dentro dell'alienazione per dileggiarlo, per sputargli addosso.

Nel pogo – il "ballo" dei punk –, non c'è un'umanità che danza, bensì una muta di presenze che giocano a toccarsi, a riprendersi violentemente il toccare. Il pogo è una maniera ironica e violenta per restare dentro il proprio corpo costringendo gli altri a toccarlo, ad urtarlo, addirittura a contunderlo.
In una società che vive ormai l'alienazione come una forma di igiene collettiva – e che incita sempre più all'individualizzazione degli spazi e alla separazione cautelare dei viventi –, lo scontro rituale, deliberato e tendenzialmente "giocoso" tra due o più corpi (dove la violenza del gesto diventa riconoscimento di un territorio comune, di una "consonanza", di un rumore di fondo dell'umanità residua), ecco, un tale scontro, unito alla consuetudine, che avevano i primi punk, di sputare sui musicisti, oltraggia l'ipocrisia dell'educazione

civica e punta alla costruzione di una festa senza padroni, senza sacerdoti.
Col pogo, lo "spettacolo" si disloca, oscilla dal palco all'insieme degli "spettatori", negando così la centralità di chi sta suonando. Ad un concerto punk, esistono infatti molteplici "esibizioni" e non un vero pubblico, e molto spesso, quando le circostanze lo permettono, i musicisti vengono coinvolti giocosamente nella sfrenatezza fisica degli astanti.

C'è una ritualità gioiosa che nasce dalla confusione dei ritornelli comuni. – Lo *stage diving* richiede una messa in parentesi della rappresentazione: l'altro va sostenuto, raccolto, fatto oscillare sopra una selva di braccia.
Nella ritualità collettiva del rock più estremo – dove gli estremi fanno sempre rumore –, permane però un'assenza reale di tatto (di discrezione?). Non possiamo infatti parlare di contatto reale, di aderenza ad uno spazio comune (rimane forse uno slancio condiviso, chissà), e neanche di un rapporto di forze da giocare all'interno di una dinamica di potere, per quanto larvale essa possa essere – perché il potere muore ogni volta nel movimento stesso dei rumori che si vogliono senza padrone; in questo movimento, rimane solo una potenza balbettante, incessantemente riproposta ad ogni esecuzione, che arreca soddisfazione senza appagare del tutto e che proprio per questo, allo stesso tempo, non finisce di piacere e di deludere chi la va assumendo attraverso il rumore creativo.

Le idee peggiorano. La crisi del senso e l'insensato della crisi vi partecipano. Il disordine è necessario. Esso stringe da vicino la vita dei civilizzati, si serve della loro voce, dei loro echi, cancella tutte le idee, le sostituisce con un rumore critico.

L'idea occidentale del noise è spesso troppo concettuale e accademica. Il noise giapponese ricerca la pura estasi del suono. I concetti, semmai, quando esistono, scaturiscono dal suono stesso. Io, ad esempio, sono convinto che quello che faccio abbia un valore fortemente politico ma le mie creazioni non sono legate ad alcuna linea partitica

od organizzazione esistente: io semplicemente credo che il suono sia un'arma. Un'arma politica ed erotica.
[Merzbow (nome d'arte di Masami Akita, uno dei più grandi esponenti del noise nipponico), cit. in: Alessandro Gomarasca, Luca Valtorta, *Sol Mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, costa & nolan, Genova 1996, p. 148].

Un groviglio di corpi che ondeggia festoso. Sudore, caldo. La sala è strapiena di gente. Ho lasciato alcune mie cose (occhiali, portafoglio) ad un'amica rimasta sul fondo. Arrivo faticosamente sotto il palco. Il pogo è gioioso, straripante. E ti rendi conto che c'è sempre stato qualcosa di spensierato nel vivere il rumore. Voglio dire, in senso letterale: ritrovarsi senza più pensiero, sradicando da se stessi per alcuni lunghi momenti ogni superflua congettura sull'esistente, sugli altri. Eppure, ancora e sempre, con ogni pensiero possibile. La libertà, forse. Questa "cosa" indefinibile, ingovernabile. Apertura assoluta verso tutto il possibile di un desiderio comune. Vivendo l'unicità del momento, del movimento; la consapevolezza paradossale che ne hai attraverso l'urto con una massa indistinta di corpi. Attimi in cui senti il divertimento degli altri a fior di pelle e ne gioisci. Gli altri diventano allora un amico molteplice, collettivo, benché anonimo. Anzi, no. Il loro sorriso diventa il tuo. Il tuo sudore si mischia al loro. La polvere si alza sotto gli stessi salti, la stessa esultanza. Anonimo è solo il mondo che vuole zittire la tua gioia.

Mi chiedo da dove nasca la seduzione del rumore creativo e per quale motivo esso si sia affermato diffusamente come una gradita soluzione di continuità (quantunque momentanea) rispetto a quelli che si possono ritenere i *suoni comuni* di matrice naturale o sociale.
Che si tratti di post-hardcore, crust o noise giapponese, la violenza di certe soluzioni "rumorose" unisce la facilità e l'immediatezza dell'impatto sonoro alla capacità di creare esaltazione collettiva, esultanza diffusa e determinati effetti "destabilizzanti" sui corpi e tra i corpi di chi la esegue o ne fruisce.

Il rumore creativo è dionisiaco; patetico e dionisiaco come ogni insurrezione che si voti all'immediato. Non porta con sé una morale, bensì un rigore, una nettezza. Ogni rottura delle consonanze e dei ritornelli sociali crea sempre un'eventualità di passione. D'altronde, non si ama il rumore in sé. Lo si ama perché rende insopportabili tutti i suoni comuni. Anzi, si finisce addirittura per odiarlo proprio perché non abbatte, una volta per tutte, il governo insopportabile dei suoni comuni.
Leggerezza e severità: sono le sue regole contro la Legge, i cardini che fondano la scortesia del suo concetto. La fruizione del rumore, almeno in minima parte, è sempre concettuale e carnale ad un tempo. Il punk scuote il corpo a partire da un pensiero "incivile" e nondimeno preciso dell'ascolto. Captazione e riverbero: scaturiti dall'ascolto di un mondo in crisi; da una pretesa di ascolto – ingenua ed assoluta! – di tutti quei valori sociali che esplodono come un riff di chitarra in morte di ogni armonia più o meno mitica.

Restiamo affascinati dal rumore – dalle varianti di ciò che io chiamo rumore creativo – perché con esso ci teniamo criticamente sulla soglia tra godimento e fastidio.
Il rumore ha molteplici funzionamenti, non una funzione univoca; spalanca le possibilità acustiche del mondo senza appiattirle su un pentagramma. Il fastidio deriva infatti dall'apertura – in potenza, all'unisono, al limite dell'insostenibile – verso tutti i suoni possibili. Ci si sente quindi disturbati perché non si sarà mai pronti o capaci di "sentire" tutto (e tutto insieme).
Rumoreggiando, l'uomo civilizzato mira alla totalità del sentire – a ricomporsi, a deframmentarsi – producendo un'oscillazione indecorosa nelle parole e nei suoni di ogni "sentimento" (sentire > sentimento > sentina del senso) al fine di convogliare tutta la propria presenza verso un appagamento paradossale – appagamento che viviamo come compiutezza del momento, della situazione, ma che muore ogni volta nella propria fissazione (nel suo venir cristallizzato dalle parole, dai suoni) costringendoci quindi a rilanciare incessantemente il moto che lo ha portato a compiersi nell'immediato.

Ogni godimento nasce sempre dalla rottura di un assetto, di un ordine; rottura ironica e che non provoca ferite mortali, bensì sospensioni, ricomposizioni del senso comune, in una continua rincorsa dell'ultima parola, dell'ultimo rumore. Il godimento è una soglia sulla quale indugiamo, lungo il cammino della nostra vita, senza mai poterla varcare definitivamente.
In realtà, non c'è mai stata una possibilità di dimora al di là di essa. Anzi, a dirla tutta, non c'è neanche mai stato un vero "al di là".
Nessun corpo amato o amante finisce l'amore, nessun libro metterà mai il punto finale all'interpretazione dell'esistente o alla ricerca dell'indicibile, e nessuna opera musicale può rendere una volta per tutte l'avvincente o disarmante rumoreggiare del mondo. Una tale serie di impossibilità è appunto ciò che rende inesauribile (e inesausta) la ricerca del godimento.


LUIGI RUSSOLO

LUIGI RUSSOLO
FUTURISTA

L'Arte dei rumori

EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA"
CORSO VENEZIA, 61 - MILANO
1916

Ogni manifestazione della nostra vita è accompagnata dal rumore. Il rumore è quindi famigliare al nostro orecchio, ed ha il potere di richiamarci immediatamente alla vita stessa. Mentre il suono, estraneo alla vita, sempre musicale, cosa a sé, elemento occasionale non necessario, è divenuto ormai per il nostro orecchio quello che all'occhio è un viso troppo noto, il rumore invece, giungendoci confuso e

irregolare, dalla confusione irregolare della vita, non si rivela mai interamente a noi e ci serba innumerevoli sorprese. Siamo certi dunque che scegliendo, coordinando e dominando tutti i rumori, noi arricchiremo gli uomini di una nuova voluttà insospettata. Benché la caratteristica del rumore sia di richiamarci brutalmente alla vita, **l'Arte dei rumori non deve limitarsi ad una riproduzione imitativa**. Essa attingerà la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento acustico in se stesso (...)

[Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori. Manifesto futurista*, 11 marzo 1913. Atto di nascita ufficiale del rumorismo. Testo incluso successivamente in: L. Russolo, *L'Arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1916. Il passo citato è alle pagg. 14-15. Il grassetto è dell'autore].

Nel teorizzare l'uso artistico dei rumori, il futurista Russolo parlava di "nuova voluttà acustica", col che intendeva sostanzialmente un rinnovamento delle percezioni uditive – e quindi delle sensazioni che ne derivano – grazie alla manipolazione o alla creazione *ex novo* di rumori, i quali vanno però trasformati opportunamente in dati astratti, riproducibili e combinabili tra loro, così da divenire, a tutti gli effetti, gli elementi "suonabili" di un'avventura acustica letteralmente inaudita.

Io prendo i suoni e li esaspero, li sfaso, li riduco ai minimi termini (che però non sono mai dei mezzi termini, se non per il mercato) e ne amplifico la facilità a beneficio dell'immediatezza. Voglio essere immediato e facile per raggiungere gli altri senza creare delle ulteriori separazioni rispetto a quelle già poste in essere dalla civiltà, dallo Stato, dal capitale. Voglio essere *non mediato* per evitare i ruoli gerarchici introdotti dall'etica e dall'estetica (il giudice, l'artista). Più di tutto, voglio che gli altri si sentano pronti e capaci di accogliere o di sovvertire in ogni momento la mia facilità, la mia immediatezza.
In questo movimento – in questa mia volontà di immediatezza e facilità –, c'è però un equivoco sempre in agguato, generato dai limiti della mia stessa azione e dalle contraddizioni ineludibili della vita quotidiana (un equivoco, una mancanza, non una falsità costitutiva): credere cioè che l'ab-

battimento delle mediazioni e la costruzione di una facilità nelle relazioni tra i viventi, siano possibili solo grazie alla mera trasformazione di dettagli estetici.
Eppure gli elementi culturali – il punk, Maldoror, Stirner – hanno inciso chiaramente sulla mia vita, agendo come detonatori di specifiche istanze di ribellione. Partivo dal basso della scala sociale e sono rimasto volontariamente in basso. Non avevo intenzione di lavorare per questa società. Ho fatto delle scelte. Ho scelto spesso di non scegliere, di "preferire" il no (come il Bartebly di Melville), senza però incagliarmi in una qualche ideologia domestica della negazione. Lavorare per la specie degli umani civilizzati è la più patetica delle schiavitù, ma distruggere per distruggere, non avendo un progetto, un andamento, un ritmo vitale in accordo con gli altri viventi, può essere addirittura ridicolo.
Da ragazzo, ti trovi a crescere col "rumore" che fanno i tuoi genitori, la scuola, le prime disillusioni, nonché quelle tante piccole stronzatine dell'adolescenza che ti paiono altrettante questioni di vita o di morte. Nell'affrontare un simile rumorio (questa sorta di *inquinamento acustico morale*), impari presto a preferire il silenzio e a goderne, pur continuando magari a subire le circostanze che ti ci costringono, oppure fai più rumore degli altri, più baccano che puoi, dentro e fuori di te, per tenere alla larga gli altri, per manifestarti compiutamente, per costruirti un tuo mondo di relazioni e pensieri, facendo però in modo che il tuo rumore sia almeno divertente, giocoso ed efficace nell'immediato.

Le emozioni più forti dell'uomo non sono forse una sorta di frastuono, di rumore dello spirito, di tafferuglio ingenuo tra i sentimenti?...
L'amore, l'odio, si rincorrono senza posa. Il rumorio che fanno, lungo tutta la storia del genere umano, è costante, talvolta sordo, molto spesso amplificato dagli eventi, dal desiderio, dall'arte.
Tra i due, l'amore sembra restare in sordina, o addirittura soccombere. In realtà, fa un rumore assordante, come se fosse il basso continuo di ogni cuore, di ogni pretesa umana, ed è tanto più rumoroso quanto più ci si sforza di eluderne la mancanza o il patetico.

Senza forze sul letto sfatto con il sonno che ci ruba al letto – ancora – ancora – fino a quando – SOGNARE sognare i sogni i sogni che prendono corpo l'odore risveglia le mani TRA LE MANI... Baci abbracci tenere parole – fra dolci sorrisi e sguardi fusi – voglia di chiudersi fra le mani lontano dal tempo che batte – sei il SOLE e allora baciami – toccami i capelli – stringimi le mani – sciogliti in un abbraccio e baciami con perversione... Guardami negli occhi e leggi ciò che sto pensando precedimi con le parole graffiami la schiena... Ti bacerò le spalle i fianchi fatti mordere le spalle lasciati sfiorare gli occhi fatti spogliare piano piano... LASCIA CHE SIA IO a portarti in un bagno caldo LASCIA CHE SIA IO poi ad asciugarti LASCIA CHE SIA IO a portarti a fare l'amore – fammi toccare il tuo viso caldo – i tuoi occhi – accendi la luce – i tuoi occhi – accendi la luce...

[Panico (gruppo torinese), *Baciami*, brano incluso in: *Panico*, K7+fanzine, coproduzione Nautilus/Blu Bus, 1989].



Chi cazzo se ne frega se il punk e l'anarchia non hanno migliorato il mondo!... Il punk doveva forse rendere più libero lo spirito occidentale e aprirvi delle brecce attraverso?!... Chissà!... Intanto ne ha velocizzato le libertà già esistenti; le ha fatte circolare in modo vorticoso, deragliante; ha allargato i confini dell'improntitudine di chi non accettava l'ovvio, i suoni comuni, le convenzioni; si è applicato

rumorosamente nel ridisegnare il territorio in cui potesse esprimersi la volontà (o addirittura la licenza) di manifestare compiutamente se stessi nell'immediato.
Ma una cosa è certa: questo mondo ha peggiorato il punk e l'anarchia. Li ha recuperati, venduti, ne ha imbrigliato la carica sovversiva nelle strutture economiche e culturali di valorizzazione. Li ha resi inoffensivi facendoli diventare la merce *à la page* di chi si vuole alternativo, diverso, "rivoluzionario". Eppure, punk e anarchia non sono mai stati addomesticati del tutto, e finché esisterà anche un solo umano ancora capace di tirarsi fuori dal conformismo e dal servilismo generalizzati, vi sarà sempre spazio per una disarmonia essenziale, perentoria, il cui innesco proverrà dall'insoddisfazione e il cui proposito resterà l'abbattimento tendenziale di ogni conservazione, di ogni autorità.

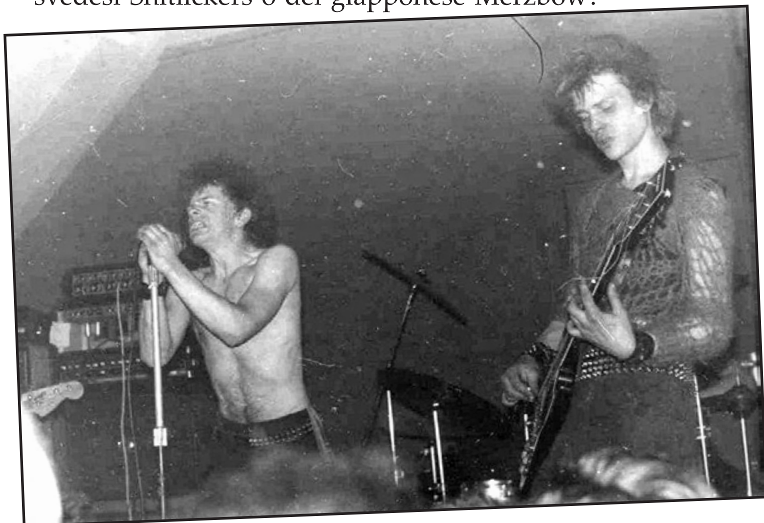
Pogo, anarchia e corpi senza più stronzate sull'amore. Questo è stato il punk. E niente può rinchiuderlo in un cazzo di libro.

A proposito di libri: nel giugno 2015, una piccola casa editrice newyorkese, la Akashic (http://www.akashicbooks.com), ha pubblicato un libro per bambini intitolato *What is punk?*. Il testo, scritto da Eric Morse e illustrato da Anny Yi, presenta ai più piccoli una carrellata di "icone" punk, la cui selezione non poteva essere più scontata e romantica. Si passa infatti da Iggy Pop ai Clash, dai Ramones ai Sex Pistols, senza disturbare più di tanto il sonno dei genitori finto-alternativi che spendono soldi per queste stronzate (mi chiedo comunque come la mettiamo con un eventuale "perché" dei bimbi a proposito di un nome come Pistole Del Sesso...). In realtà, l'anno prima era già uscito *What every child needs to know about punk rock*, pubblicato dalla Need To Know (http://needtoknowpublishing.com/) e scritto a quattro mani da R. Bradley Snyder e Marc Engelsgjerd.
Se devo essere sincero, trovo davvero ridicolo che ci sia bisogno di un libro per spiegare il punk ai proprî figli. Per introdurli al tema, basterebbe fargli ascoltare, che so?, un brano come *Pretty Vacant* dei Pistols. Ditemi: non suona oggi quasi come una canzoncina per bambini? Con quell'attacco

di Steve Jones, la voce sgraziata e cantilenante di Rotten, il coretto facile facile... Oppure provate con *Big A, Little A* dei Crass, che si apre curiosamente proprio con una filastrocca recitata da un gruppo di bambini... Se il pargolo non viene spaventato dall'urlio ferocemente *cockney* di Steve Ignorant o dalle chitarre che sembrano piuttosto delle seghe elettriche, allora non se ne starà affatto fermo e potrà sfasciarvi, in preda all'esaltazione, anche parte del soggiorno. Io lo so. Ne parlo con cognizione di causa. Il pogo è una condizione dell'infanzia. Certi bambini sono "punk" fino al midollo e senza bisogno della grande truffa (o fuffa) del rock'n'roll.
– Per dovere di cronaca, preciso che non ho prole, però mi è capitato di vivere con un cucciolo d'uomo, al quale propinavo musicalmente di tutto, spaziando dalle sigle dei cartoons ai Pogues, dalle canzoni dello Zecchino d'Oro ai Motörhead. Posso assicurarvi che le sue reazioni, nel caso delle musiche più estreme, erano quasi sempre di curiosità e divertimento, manifestando assai spesso una chiara propensione alla "rovina" più festosa.

Potete farvi le seghe tutta la vita come la gran parte dei critici musicali più o meno improvvisati (who killed Scaruffi & friends?), ma i migliori dischi punk sono quelli sporchi, rozzi e senza intellettualismi del piffero.
Sarò forse il teppista attaccabrighe di sempre, al quale ormai fanno afa anche i troppi anarchismi perdenti del XX secolo, ma a me continuano a pigliare tantissimo dischi come *Screams from the gutter* dei Raw Power (adoro il loro inglese smozzicato e approssimativo) o l'insuperato *Hear nothing See nothing Say Nothing* dei Discharge ("capiscuola" del cosiddetto D-beat, dove la lettera D deriva proprio dall'iniziale del loro nome), influenzati a loro volta evidentemente dai Motörhead, gruppo metal che è stato ed è tuttora molto ascoltato anche al di fuori della scena hard & heavy, condizionando moltissimo una miriade di gruppi dell'area punk (basta d'altronde ascoltare *Ace of spades* o *Iron fist* per rendersi conto di quanto i confini tra i generi siano talvolta labili e di come il gruppo di Ian "Lemmy" Kilmister abbia influenzato il crossover più estremo e "stradaiolo" tra punk e metal).

Ritengo peraltro che non esista un disco punk che possa considerarsi bello secondo i canoni estetici convenzionali. Il concetto di bellezza non s'addice a certi estremi del rock, non è affatto pertinente alle espressioni occidentali del rumore creativo. Che cosa ci sarebbe di bello in un disco degli svedesi Shitlickers o del giapponese Merzbow?



Il punk non è bello. Conosce ritornelli e costruisce talvolta delle canzoncine memorabili (mi vengono in mente ad esempio i Buzzcocks), ma non approva la piacevolezza, non vuole certo essere cantato sotto la doccia. Il rumore creativo si scaglia criticamente, e non sempre lucidamente, contro la noia dei codici, dei metodi, e quindi soprattutto contro l'abitudine ad una creatività vincolata dalle regole della società e dello Stato.
Insomma, resta bello Mozart, non il punk, e Mozart, checché ne dica Penny Rimbaud dei Crass, non ha niente a che vedere col rumore creativo.

Fuck fuck fuck fuck / Fuck authority / Fuck fuck fuck fuck / Fuck authority / They have the power to change the seasons / They have the power to change our lives / They live in their shit places / Our opinions are better than their laws / We are organizing in the streets / Our war has just began – *Fotti l'autorità / Fotti l'autorità / Hanno il potere di mutare le stagioni / Hanno il potere di cambiare le nostre vite*

/ Vivono nei loro posti di merda / Le nostre opinioni sono migliori delle loro leggi / Ci stiamo organizzando nelle strade / La nostra guerra è appena all'inizio

[Raw Power (Poviglio, RE), *Fuck authority*, brano apparso nel loro demotape del 1983 e incluso l'anno seguente nella compilation punk e hardcore internazionale *Welcome to 1984* a cura dalla famosa zine americana "Maximumrocknroll". Il pezzo è stato poi re-inciso per il disco *Too tough to burn* del 1992, uscito per la label fiorentina Contempo Records. Le parole di *Fuck authority* rappresentano in modo esemplare il tipico testo punk: dirette; semplici fino ad apparire semplicistiche; ingenue o paracule a seconda dei punti di vista].

INTERMEZZO PRETENZIOSO

e che urterà in via definitiva il lettore giunto fin qui.

OVVERO

PLAYLIST MANGONIANA RIFERITA ALLA MANIERA DI MAURICE BLANCHOT O ROLAND BARTHES

Prendersi la licenza di non invocare il neutro mentre si ascolta *Rock For Light* dei **Bad Brains** (disco del 1983), in un'opacità del mondo che si lascia attraversare solo dalla decisione, dal rumore dell'incoscienza. Quelle chitarre che rotolano l'una sull'altra ad una velocità impressionante, la voce di un indiavolato H.R., la sezione ritmica che non perde un colpo: danno vita ad una sorta di hardcore "fusion" davvero originale e che è rimasta impareggiabile. La licenza di non invocare il neutro, si diceva, e l'abilità di riempire con decisione ogni differenza di valore. Sempre in anticipo di un rumore, sempre in ritardo di un senso. I Bad Brains sono peraltro l'unica "entità" che riesce ad impormi l'ascolto di un brano reggae senza farmi storcere il naso... Restando a Washington D.C., e colmando un desiderio cui il neutro non si addice proprio per niente, ci si imbatte inevitabilmente anche nei grezzi sperimentalismi dei **Black Flag**. Sembrerebbe che il marchio dell'insistenza passi soprattutto attraverso la rottura di ogni cliché, di ogni regola punk. L'album *Damaged* (1981), grazie ad uno dei più intelligenti musicisti hardcore (il chitarrista Greg Ginn), alimenta il contagio rendendolo estraneo a qualsiasi padronanza eventuale di un genere. Ma chissà cosa ne direbbe, il nostro caro Rollins, del desiderio che si è esaurito alla fine di ogni concerto, di ogni traccia, e che si è perso inevitabilmente in una coazione a rumoreggiare. D'altronde, ascoltando non i suoni sferraglianti, ma l'esorcismo della sofferenza che li attraversa, si giunge davanti al muro eretto dai primi **Discharge** con la piena incoscienza di non volersi vietare alcunché, negando così anche il pessimismo di chi urla senza giudizio tutto il proprio disagio. *Hear nothing, see nothing, say nothing*... Ma come si fa?.. Mica ci si consola così facilmente con una sopravvivenza che si accontenta della pro-

testa senza rompere con l'inazione!... Intanto, il diluvio tarda ad arrivare e la nuova arca non è ancora varata, ma tanto meglio così, visto che gente come gli svedesi **Shitlickers** non verrebbe di certo tratta in salvo da un novello Noè. Il loro album *Warsystem* del 1982, insieme ad un paio di singoli violentissimi, ne fa una band di culto, che ha importato in Scandinavia la veemenza senza compromessi dei Discharge. Negli stessi anni, i pisani **Cheetah Chrome Motherfuckers** erano evidentemente sulla medesima lunghezza d'onda (in fondo, chi cazzo se ne fregava di essere salvato?), e il loro EP omonimo del 1981 è un disarmante esempio di totale licenza nel rendere in monofonia ("It's cheaper") un caos belluino. Coi C.C.M. siamo in pieno GranDucatoHardCore, girone poco dantesco, infernale solo musicalmente, che ha partorito gemme come ad esempio il free punk degli **I Refuse It!**, dove l'aggettivo "free" sta qui a significare un punk al quadrato, al cubo, contraddistinto da una libertà creativa che si nega ad ogni identità preconfezionata. Diciamolo: è facile imparare tre accordi di chitarra, ma è decisamente impossibile farli suonare sempre in modo diverso senza accontentarsi dei primi riscontri positivi. La matematica e gli impianti di amplificazione non sono un'opinione e il rigore può tramutarsi facilmente in rigidità, in idee riciclate per opportunismo, convenienza, comodità. Il che è successo di rado nel movimento anarco-punk, bisogna dirlo. Gli olandesi **The Ex** hanno all'attivo prove di indubbia originalità, in cui il rumoreggiare del punk incontra la capacità di immaginare combinazioni sonore e culturali molto più stimolanti delle solite menate. Basti pensare ai due album in studio con il compianto violoncellista avant-garde **Tom Cora** (*Scrabbling at the Lock*, 1991; *And the Weathermen Shrug Their Shoulders*, 1993), oppure lo splendido libro illustrato, corredato da un doppio 45 giri con complessive quattro tracce, uscito in occasione del cinquantenario della rivoluzione anarchica spagnola del 1936 (*The Spanish Revolution*, 1986). In realtà, non esiste una regola, ma un concatenarsi di abitudini all'interno di un andamento, di un ritmo. Mi riferisco beninteso ad un movimento della creatività che si chiama fuori dagli schemi della cultura tentando strenuamente di preservare un territorio, una stanza dei giochi – perché la "rivoluzione" è soprattutto riappropriazione di

uno spazio e costruzione di un ambiente pulsante, vivo, dove anche il rumore sia degno d'amore. Ovviamente, la rivoluzione non ci salva dalla morte. Ancor meno salvifica è una rivoluzione meramente politica, fatta di un semplice cambio di regime, per quanto radicale e libertario esso possa essere. Eppure, l'idea e la pratica di una rottura *irrecuperabile* sospendono la condanna che pesa sui mortali in uno slancio senza riserve, senza padroni, innescando ogni volta un movimento che pensa il mondo senza soppesarlo, senza appesantirlo ulteriormente, e che proprio per questo si porta dietro un *quantum* paradossale e critico di spensieratezza. La rottura decisiva tentata dai **Crass**, nel rompere criticamente anche con la progressiva rigidità del tentativo stesso, si pone in un tale movimento. Con quanta incisività? Molta, e lucidamente esperita, a quanto pare, e nondimeno fugace; tentativo trascorso senza lasciare costruzioni stabili al di fuori dell'ambito culturale, pur tracciandovi comunque dei percorsi assolutamente da riprendere e radicalizzare. Nel caso dei Crass – anzi, soprattutto con essi –, il punk si trasforma in una continua ricerca, si apre in un continuo rilancio, come idea e pratica di una volontà, di una liberazione che abbatta quante più mediazioni sociali, politiche e culturali. È sterile porsi delle domande retoriche (*Do they owe us a living?*) ed è inutile accontentarsi delle rituali mistificazioni del potere; molto meglio riprendersi tutto il possibile, insieme a chi vuole condividere con noi un azzardo, un progetto. Certo, così il punk diventa un pretesto, uno strumento – i dischi dei Crass restano secondari, rispetto al sogno e agli incitamenti che esprimono – ed è proprio questo ridimensionamento del dato culturale ad essere la tensione più interessante all'interno del fenomeno punk. Se la rivoluzione non ci salva dalla morte, la morte non uccide né il rumore, né le parole, forse perché il rumore e le parole già contengono una particola di morte. «In all our decadence people die», urla Eve Libertine, cantante dei Crass, in *Shaved women* (B-side del 7'' *Reality Asylum*). Ed è vero: in tutta la nostra decadenza la gente muore, e noi ci crogioliamo in stronzate inessenziali, come inessenziali potranno essere anche questo libro e le critiche ad esso, se non saremo in grado di uscire dalla valorizzazione autoreferenziale

delle nostre mancanze. Una famosa canzone dei **Kina** (scritta da Umberto Rivolin dei The Sphere) dice, ad un certo punto, che «questi anni stan correndo via come macchine impazzite». In effetti, li senti arrivare quasi di corsa e cerchi di non subirli, cerchi di trattenerne qualcosa, poi ti rendi conto che già non ci sono più, e t'interroghi sulla realtà, su ciò che è stato, su ciò che avrebbe potuto essere. Il punto, è che ormai abbiamo trascorso anche troppo tempo a guardarci dentro. Sarebbe forse il caso di tornare al di qua delle disillusioni, ostinatamente, come bambini cocciuti, giocosi, inventandoci nuove trame per abbattere le tante inezie che ci separano dai nostri presunti simili. Mi è sempre piaciuta molto l'attitudine dei Kina; mi è sempre parsa retta, onesta, senza bisogno di barocchismi politici o sonori. La loro grande libertà mentale è evidente anche solo considerando i gruppi che hanno inciso per la loro etichetta, la Blu Bus. Basta un nome su tutti: il collettivo torinese **Franti** (che poi ha cogestito la label insieme agli aostani). Franti è il cattivo del libro *Cuore* di De Amicis, colui che ride in faccia al maestro o quando muore il Re d'Italia, lo scapestrato che non teme nulla e che alla fine viene cacciato da scuola come un cane rognoso. La singolarità del gruppo omonimo è stata quella di adottare un approccio punk (DIY e nessun compromesso col carrozzone spettacolare del rock) avendo solo uno o due veri pezzi punk in repertorio: «Abbiamo creato questo gruppo nel 1976, come un progetto aperto di musicisti che volevano suonare insieme in differenti formazioni e diversi



tipi di musica, cercando di autogestire noi stessi i concerti, gli strumenti, la riproduzione sonora, contro un modo di comunicare professionistico, tenuto in mano dai ricchi e dai businessmen.» (dallo split Franti/Contr★Azione del 1984). Il 1976 è lo stesso anno in cui muove i primi passi un collettivo ben più famoso, quello dei Crass. Evidentemente, verso la fine degli anni Settanta, molti spiriti liberi dell'Occidente vivono un'esigenza comune di autonomia e sperimentazione, nonché una rabbia nuova, una volontà di sganciamento dai cliché della controcultura pop e dalla politica contestataria dei precedenti 10-15 anni. Due album dei Franti, *Luna nera* (1985) e *Il giardino delle quindici pietre* (1986), riescono a sintetizzare tutte le emozioni di un'epoca, tutti i tic di un'Italia antagonista che non vuole morire e che invece viene inghiottita miseramente dai tanti teatrini della politica e dello spettacolo. La rabbia finisce per erigere altri steccati, mentre la radicalità si trasforma inopinatamente in un'immane e indiscriminata potatura. La droga, poi, fa il resto e sgambetta un'intera generazione, che forse non ha mai corso abbastanza in fretta per evitare di essere atterrata dalle sue stesse illusioni. L'eroina uccide ad esempio Luca Bortolusso, cantante dei **Nerorgasmo**, band torinese con all'attivo uno dei dischi più belli dell'*Italian hardcore*. I loro testi sono rasoiate nichiliste, cupe sentenze sul mondo, sulla città, su se stessi: «Cerco un varco tra i miei pensieri chiusi / Ma mai più, di sogni ormai non ce n'è più / Ma mai più, di voglia non ce n'è più / Unica speranza è coltivare la costanza / Ma mai più, di sogni ormai non ce n'è più / Ma mai più, son briciole di gioventù / Ultima energia, la forza per buttarsi via» (*Freccia*, da: *Nerorgasmo LP*, 1993). Ovviamente, il nichilismo può e dev'essere criticato, se vogliamo fare spazio ad un rinnovato progetto insurrezionale "positivo", *comunizzatore*, non impositivo; tuttavia non ci si deve mai perdere in biechi moralismi, bisogna infatti avere sempre rispetto per i perdenti che hanno assunto su di sé la propria sconfitta (e quella di un intero mondo) rifiutando parimenti il cattivo gusto di una sopravvivenza comprata ai banchi del mercato. Il surrealista René Crevel, morto suicida nel 1936, sosteneva a tal proposito una verità banale, lancinante: «La vie che j'accepte est le plus terrible argument



NERORGASMO

contre moi-même [*La vita che accetto è il più terribile argomento contro me stesso*]». Per alcuni, la forza e lo slancio per costruire degli scampoli di vita vera possono venire paradossalmente dal desiderio di morire, di "buttarsi via". Purtroppo, quando si esaurisce la spinta data dal desiderio di annichilirsi, non resta altro che il morire e si finisce così per darsi la morte "biologica" per non accettare le tante, piccole morti "sociali" di ogni singolo giorno. Eppure il nichilismo rimane chiaramente dentro il cerchio magico dell'esistente, della rinuncia; si rivela una trincea che impedisce persino il godimento decadente della noia o la sublimazione estetica dell'angoscia (che sono state le grandi molle dell'arte moderna). Ai "suicidati dalla società", per usare la formula di Antonin Artaud, va tutto il mio rispetto, ma per me è sempre preferibile la tentazione di ricominciare, d'interrogarsi sulla gioia negata, sulla rabbia che deborda, e farne ogni volta un rovesciamento del mondo, delle mancanze, una ricerca incessante di senso contro la "servitù volontaria" dei civilizzati. La cosa non è così semplice, intendiamoci. Molto spesso, abbattere le separazioni porta a istituire nuove mediazioni, approssimandoci paradossalmente alla più profonda distanza tra noi e gli altri. D'altronde, essere accanto a qualcuno non significa essergli presente. Fidarsi dell'altro, anzi, sembra diventata l'impresa più ardua, e l'individualismo viene indossato quasi da tutti come una seconda pelle. Anche il punk è divenuto un mezzo per governare il desiderio e per esaudirlo banalmente vendendo scampoli di tempo (ben poco) libero. Siamo però davvero sicuri che il desiderio più acerrimo possa essere governato, indirizzato, impiegato? Ci riferiamo qui a quel desiderio ingovernabile che sogna ad esempio – quanto ironicamente? – milioni di sbirri morti avendo per colonna sonora il micidiale hardcore dei texani **MDC** (*Millions of Dead Cops* era appunto il titolo del loro primo irrinunciabile album del 1982, dove compare una versione velocizzata del singolo *John Wayne was a nazi*). Certo, il desiderante può sempre mitigare le interrogazioni, l'impegno, la rincorsa di un senso sul piano inclinato della vita, per decidere infine di lasciarsi andare incautamente, rimbalzando di rumore in furore (quante belle parole fanno rima in -ore!), senza per

questo dover avallare necessariamente una qualche forma di nichilismo. In una prospettiva analoga sembra calato il protagonista ideale del concept album doppio *Zen Arcade* degli **Hüsker Dü** (correva l'anno 1984). «Something I learned today / Never look straight in the sun's rays / Letting all the sunshine in / Can't remember where I've been [*Oggi ho imparato qualcosa / Mai fissare direttamente i raggi del sole / Lasciando entrare tutta la luce / Non potrei ricordare dove sono stato*]». *Zen Arcade* è una pietra miliare sulla quale non si può non inciampare. Il trio del Minnesota riesce a miscelare insieme punk e TUTTO IL RESTO, creando una formula che trascende la generica etichetta di alternative rock che gli è stata poi affibbiata dalla critica musicale. E qui non c'entra solo il sound della chitarra di Bob Mould – non scorderò mai il primo ascolto di *New Day Rising*, brano che metto spesso in loop come terapia d'urto nelle giornate uggiose; con quel continuo essere al limite di un deragliamento, quel flusso sferragliante che mi inebria... –, qui c'è soprattutto la capacità alchemica di affermare il rumore delle emozioni sospendendo il giudizio sulla notte e sulla morte che ci portiamo dentro. Il sole esplode ogni volta, ma noi rimaniamo ancorati alla necessità di un esorcismo per poter credere all'alba successiva. Ecco, certi suoni, certe parole, mi paiono parte di quell'esorcismo che a volte ci diventa indispensabile come l'aria. E non vi si deve riscontrare soltanto un'incertezza, una manifestazione di timore, bensì un intenzionale giocare a perdere, un'affermazione orgogliosa della propria incapacità a starsene buoni nella caverna del buonsenso. Uscire in piena luce e pogare coi **Fugazi** a tutto volume. Io l'ho fatto. L'ho fatto da solo urtando contro i muri della mia casa, un casolare sperduto tra le colline del Cilento, e sotto gli occhi stupiti del mio cane. Una situazione che sarebbe da considerare ben poco punk, se il punk non fos-



se soprattutto una relazione d'amicizia tra noi e il rumore del mondo. D'altronde, basta poco per non sentirsi soli, isolati. Basta davvero poco per sapersi nel flusso di un'umanità ancora degna di tutta la gioia possibile. I dischi, i libri... sono ponti lanciati verso noi stessi dall'Altro. Sta a noi attraversarli passando la misura che essi pongono e vivendo compiutamente anche le nostre eventuali cadute. Sono sufficienti gli EP *Fugazi* (1988) e *Margin Walker* (1989), poi raccolti in *13 Songs*, e l'album *Repeater* (1990), per rendere l'ascolto dei Fugazi un'esperienza capitale, imprescindibile. La band di Ian MacKaye e Guy Picciotto dà una dignità, un'esattezza sonora alla rabbia che rumoreggia da sempre alle periferie del mondo moderno (intendiamoci, non è l'esattezza materiale della sommossa, della rivolta materiale e consapevole – non potrebbe mai esserlo –, tuttavia tende a colmare un vuoto di senso e lo fa senza monetizzare ogni slancio). Del resto, come dimenticare il rumore che fa il mondo quand'è sobillato dal desiderio di non darla vinta ai servilismi? Lo confesso: adoro i Fugazi, li adoro da sempre, sono quindi smaccatamente di parte. Così



come sono parziale e assai ben disposto quando si tratta dei **Conflict**, quantunque il gruppo inglese mi prenda musicalmente solo con un paio di dischi: il lato registrato in studio di *Increase the Pressure* (1984) e *The Ingovernable Force* (1986). Con i Conflict, viene ripetuto fino alla noia un messaggio di lotta che non può morire, un incitamento al tumulto che rischia però di perdersi costantemente nella sua stessa ripetizione, se non realizza una rottura essenziale al di fuori della "scena" musicale e politica. Il punk non può diventare un'ideologia, un'idea di negazione pensata una volta per tutte. Come ogni proposito di rivolta, deve uscire dall'ambito culturale e della mera teoria per inventarsi delle forme ancora non viste e delle formule mai sentite. Bisogna però chiedersi a quanti punk interessino davvero l'efficacia e la sperimentazione. Gli inglesi **Fall Of Efrafa** sono tra quelli che hanno aperto brecce e seminato idee nei territori di confine. Partiti con l'intenzione di realizzare una trilogia, intitolata *The Warren of Snares* e ispirata al romanzo fantasy *Watership Down* di Richard Adams, i Fall of Efrafa si sono effettivamente sciolti dopo la pubblicazione di tre album: *Owsla* (2006), *Elil* (2007) e *Inlé* (2009). A dire il vero, l'etichetta punk va molto stretta a gruppi come il loro. Beninteso, l'attitudine e il rigore dei temi (animalismo, antiautoritarismo, ateismo, DIY) legano senz'altro i Fall of Efrafa all'estremismo punk più consapevole, ma musicalmente siamo in presenza di una band che, partendo da sonorità crust, ha ibridato post-hardcore, sludge metal, post-rock e doom in un amalgama caratterizzato da una tensione unica ed emozionante. «Noi [umani] siamo un fuoco di paglia in rapporto alla longevità della vita sul pianeta. Uccidiamo un'infinità di vite, abbattiamo un'infinità di alberi e ci sentiamo padroni di ogni cosa. Nella nostra arroganza, stiamo soltanto anticipando l'ora della nostra fine. Quando l'ultimo Homo Sapiens sarà morto, il mondo non morirà con lui. Noi non siamo una razza eletta da chissà quale dio artificioso. Siamo la prima – e si spera anche l'ultima – specie che si è evoluta fino al punto di meritare l'estinzione. Ma siamo anche una specie che ha il potere di cambiare il suo futuro» (nota in calce al testo di *Pity the weak*, secondo brano di *Owsla*). Il rumore non è mai qualcosa in cui ritrovar-

si. È sempre un affrontare il suono ulteriore del mondo, il suono ancora sconosciuto. Il luogo di ogni creazione è uno spazio aperto circondato dal rumore. Non bisogna innalzarvi barriere isolanti, bensì offrire allo spazio (e a chi lo attraversa, a chi lo abita) una connessione di rumori e parole che approfondisca o sprofondi la creazione. Entrare in noi stessi e scoprire il rumore. Accettare l'imperfezione per interrogare il tumulto. Dare alla sovversione una direttrice, non una direzione. Quanto punk c'era in *Kollaps* (il primo full lenght dei tedeschi **Einstürzende Neubauten**) o nel proposito di Genesis P-Orridge & C. di trasformare il collettivo artistico radicale COUM Transmissions nei **Throbbing Gristle**? Quanto punk è entrato nella genesi della cosiddetta musica industriale e dei successivi filoni del post-industrial? Difficile dirlo. Indubbiamente c'è stata una chiara, crescente permeabilità tra i vari ambiti estremi e sperimentali del rumore creativo, quando non addirittura una consequenzialità. I primi due esempi che mi vengono in mente: il factotum dei Death In June, Douglas Pierce, era stato un componente dei Crisis, gruppo punk di estrema sinistra formatosi nel 1977 (nei Crisis aveva militato anche l'ex bassista dei DIJ, Tony Wakeford, poi fondatore del progetto Sol Invictus); nell'album *Dogs Blood Rising* dei Current 93 di David Tibet, compare invece Steve Ignorant, il cantante dei Crass, che presta la sua voce alla prima parte del brano *Falling back in the fields of rape*. «There were no boundaries to what was possible. Nothing shocked us, nothing was outside the possibilities of the group. It wasn't that we went to the edge of anything, it was simply that we didn't have an edge. [*Non c'erano confini al possibile. Nulla ci sconvolgeva, niente era al di fuori delle possibilità del gruppo. Non eravamo al limite di qualcosa, molto più semplicemente non avevamo alcun limite.*]» (Genesis P-Orridge). E perché mai dovremmo pórci un qualche limite del cazzo? Per quale motivo dovremmo darci, ad esempio, i limiti formali della tante band indie, alternative rock et similia che oggi suonano meno attuali dei **Buzzcocks** di *Another Music in a Different Kitchen* (album del 1978)? La freschezza di certe opere è disarmante e testimonia dell'impossibilità di venire a capo dell'unicità; dicono la nostra sorpresa al cospetto di una potenza che costi-

tuisce di riflesso anche una parte di noi – di noi e di tutti coloro che la riconoscono accogliendola. L'unicità non è legata tanto alla durata o al ricordo, quanto alla continuità delle migliori esperienze dell'umanità e al loro incessante rilancio. Se al cosiddetto reale succede un'irrealtà che sembra paradossalmente più che reale, bisogna allora impegnarsi a condensare la propria presenza al mondo in un tentativo d'innocenza senza alcuna salvezza. Brani come *Orgasm Addict*, *Autonomy*, *Fast Cars*, *Moving Away from the Pulsebeat*, *Money*, *What do you know*, tanto per citare alcuni titoli, fanno dei Buzzcocks un'attualità postuma e inconfessabile contro la quale s'infrange la pochezza di molti strimpellatori piccolo-borghesi che tentano la scalata alle classifiche (alternative e non). Ma si pone oggi una questione: dove risiede e come si costruisce la continuità di certe esperienze? Forse nel loro abbandono (inteso come cedimento al flusso che le porta)? O non piuttosto nel tentativo critico di rianimarne alcune tensioni? E quali di queste tensioni vanno cavalcate, interrogate, ripristinate? Intendiamoci, non possiamo vivere solo di domande, le cui estremità ci resteranno probabilmente ignote per sempre; non possiamo infatti fare a meno di rincorrere quelle risposte che ci donano ogni volta un senso, dei bagliori, un rumore amico. Quel rumore amico che trovo in *Live at Leeds* degli inglesi **The Who**, forse il disco dal vivo più bello nella storia del rock. Gli Who sono peraltro un gruppo che si è insinuato profondamente in molte propaggini estreme della musica giovanile; si pensi al drumming di Keith Moon, a certi *power chord* di Pete Townshend o all'impatto complessivo della band, così come emerge ad esempio dalla versione di *Heaven and Hell* che compare sull'edizione rimasterizzata di *Live at*



Leeds uscita nel 1995 (pezzo garage che potremmo tranquillamente far passare per proto-punk). E stesso discorso si potrebbe fare per altri gruppi della cosiddetta *British Invasion* degli anni Sessanta. Come non ricordare infatti i **Kinks** di *You really got me* o gli **Small Faces** di *Tin Soldier*? A metà di quello stesso decennio, intanto, anche dall'altra parte dell'oceano comincia ad emergere un sound molto più duro e grezzo, insieme ad un atteggiamento ribellistico sempre più marcato; basti pensare a band come **The Seeds** o **Love**. Un tale movimento di radicalizzazione degli atteggiamenti e dell'approccio musicale ci conduce fino ai due grandi gruppi di Detroit – **MC5** e **The Stooges** – e quindi alla repentina escalation che sfocerà, anche grazie a sottogeneri come il glam o il pub rock, nel punk comunemente inteso nel biennio 1976-'77. A proposito... Visto che sono in argomento, vorrei dire brevemente alcune cose su certe icone punk della prima ora... I **Sex Pistols** – bontà loro! – ogni tanto ancora mi divertono; sono come gomma americana tra i denti di certi giorni balordi. Hanno aperto una strada, forse un'autostrada, ma si sono fermati quasi subito ad una delle prime stazioni di servizio. Si sono accontentati di una "truffa" ai danni del rock'n'roll senza considerare le enormi potenzialità che essa stava innescando. La libertà non è un lancio di dadi, né si accampa sul terreno di chi la smercia al miglior offerente. Sovversivo è solo il rumore in cui il nemico non riesce ad insediarsi; nemico è il rumore che preferisce un valore (per quanto sconveniente) alla gratuità di un arbitrio. Mi càpita di ascoltare volentieri, quantunque raramente, anche i **Ramones** o i **Damned**, mentre sui **Clash** non mi viene in mente nulla (con buona pace di Karl Kraus). Nel punk, ci sono stati molti gruppi pretenziosi, grandemente pretenziosi, ma che non potevano permetterselo. La coerenza, come la libertà, non è un lancio di dadi, ed esige la costruzione di una comunanza reale tra chi impartisce lezioni di volo e le ali degli altri. Le possibilità, se restano tali, se cioè non si trasformano in relazioni di senso tra i viventi, finiscono per atrofizzarsi sull'altare del valore restando meri dati culturali o prodotti di consumo. Nel labirinto di una quotidianità divenuta recita e ripetizione, agisce ormai un potere di sradicamento, di distruzione, nonché

un discorso colmo di pretese senza avvenire. Rimane insoddisfacente sperare di poter unificare i vari frammenti della propria esistenza introducendo nel passato una certa coerenza per mezzo di costruzioni storiche o sentimentali, oppure illuminando astrattamente in un futuro indeterminabile tutte le ombre ricevute dal passato del mondo. Cadono tradizioni, abitudini di pensiero, ruoli, certezze e ogni forma di radicamento. Nelle metropoli, l'uomo non frequenta più l'umanità e mette tra parentesi vita e morte; inciampa in pensieri deboli, in desideri facili, non conosce più la forza di tendersi sul bordo delle cose. Gli spiriti che vogliono divincolarsi da tutto questo, finiscono per annaspare, oppure per incattivirsi. «A change of speed, a change of style. / A change of scene, with no regrets, / A chance to watch, admire the distance, / Still occupied, though you forget. / Different colors, different shades, / Over each mistakes were made. / I took the blame. / Directionless so plain to see, / A loaded gun won't set you free. / So you say. // We'll share a drink and step outside, / An angry voice and one who cried, / "We'll give you everything and more, / The strain's too much, can't take much more." / Oh, I've walked on water, run through fire, / Can't seem to feel it anymore. / It was me, waiting for me, / Hoping for something more, / Me, seeing me this time, hoping for something else. [*Un cambio di velocità, un cambio di stile. / Un cambio di scena, senza rimpianti, / Una chance per guardare, ammirare la distanza, / Ancora preso, benché tu abbia dimenticato. / Colori diversi, sfumature diverse, / Per ogni errore che abbiamo fatto. / Me ne prendo la colpa. / Così chiaramente senza senso, una pistola carica non ti renderà libero. / Tu dici? // Beviamo qualcosa e facciamo due passi, / Una voce arrabbiata, qualcuno che ha pianto, / "Ti daremo tutto e anche di più, / la fatica è troppa, non posso reggere a lungo." / Camminai sull'acqua, attraversai il fuoco, / Può sembrare di non sentire più nulla di tutto questo. / Ero io, attendevo me stesso, / Sperando in qualcosa di più, / Me, vedendo per una volta me, nella speranza di qualcos'altro*.]» (Joy Division, *New dawn fades*, in: *Unknown Pleasure*, 1979). Come si fa ad uccidere la paura senza morirne? La paura stessa non è già un morire della presenza, della compiutezza possibile? Ian Curtis avrebbe mai potuto accettare la morte

della speranza senza morire? Avrebbe mai affidato il suo pensiero al pericolo, accettando l'impossibile e la paura che si annidano nella poesia, tra le parole? Ci sono momenti in cui risulta inammissibile subordinarsi alla convenienza dei rapporti o all'insensatezza della normalità, dei ruoli; momenti in cui la durata dei propri pensieri o delle proprie paure non ha più senso. Sulla famosa copertina di *Unknown Pleasure* campeggia il grafico delle emissioni radio della stella PSR B1919+21, nota anche come CP 1919; localizzata nella piccola costellazione boreale della Volpetta, fu la prima pulsar ad essere scoperta (nel 1967). I dischi dei **Joy Division** sono pietre miliari, segnavia imprescindibili: *Unknown Pleasure*, *Closer* (il loro secondo album, uscito pochi mesi dopo il suicidio di Ian Curtis, avvenuto il 18 maggio 1980), così come il singolo *Love will tear us apart* (sempre del 1980), sono tappe ineludibili della musica rock – che però non ci sarebbero mai state senza il punk. Dopo i Sex Pistols, non è più strettamente necessario saper suonare. Dopo i Joy Division, divertire il pubblico non sarà mai più un obbligo morale. Il cosiddetto post-punk introduce nel rock tutta la "decadenza" del mondo moderno, armeggiando con l'angoscia, gli elementi psicotici, le nevrosi, le necrosi del pensiero, il nero, l'orrore della banalità. I sentimenti più cupi spazzano via il divertimento e lo trasformano in un rito patetico, in una deriva goticamente eucaristica. Dire di sì alla morte e realizzarla: è la caduta idealizzata, l'adesione ad una sconfitta che si reputa fatale; come se si fosse sempre in ritardo di una redenzione, di una confidenza.





duE

Il fascino di certe parole è sufficiente ad incendiare il senso comune (e quindi una porzione di mondo). Non per sempre, beninteso, ma almeno per lo spazio e la gioia di una profondità, di un'alterità praticabile, rischiosa, bella. In realtà, le parole sono detonatori, come possono esserlo i suoni, i rumori, gli elementi estetici in generale. Dietro di esse, agisce infatti una trama di relazioni, di connessioni tra i viventi, che è e rimane la dimensione autentica della volontà e del desiderio. Ogni elemento culturale è quindi un dispositivo sociale che, se da una parte testimonia la presenza e l'intelligenza dei viventi, dall'altra non fa che rilanciarle o regolarle in base alla prospettiva di chi lo gestisce.
Ovviamente, la stragrande maggioranza delle parole rimane al servizio del potere e lavora a tempo pieno per il mantenimento dell'ordine. Usate in maniera spesso automatica, le parole dicono soprattutto l'asservimento degli uomini alle logiche alienanti della civiltà. L'ordine del discorso è legato a doppio filo all'ordine delle cose. I dispositivi del linguaggio (e i loro gestori) producono sempre, in prima e ultima istanza, il significato più adatto alla conservazione del mondo. Ogni parola dice una cosa, indica un'azione, delimita pezzi di mondo; attraverso di essa, una porzione di esistente si cristallizza, si converte in un codice linguistico, in una chiave culturale. All'interno del discorso, i significanti sono come cassetti in cui accumuliamo il senso già irrimediabilmente andato o ancora da vivere; scatole in cui stipiamo brandelli di vita astratta, convenzioni del pensiero, oppure mappe per territori che confinano con l'impossibile, raggiungibili spesso solo a parole.
Ci sono poi termini ormai squalificati, usurati dal contatto con una realtà che li ha svuotati, resi insignificanti o intercambiabili. – Che cosa potrà mai significare che un certo tipo di rock è "alternativo"? Alternativo rispetto a chi, a cosa? In che modo riuscirebbe ad essere davvero "altro"? E che dire delle etichette discografiche che si definiscono "indipendenti"? Solo perché impiegano sovente dei canali distinti da quelli ufficiali e hanno qualche riguardo nei con-

fronti del consumatore, riescono forse a creare degli spazi di reale autonomia rispetto al mercato capitalista? Utilizzano forse dei metodi realmente diversi da quelli delle major discografiche? Un disco punk ha pur sempre un prezzo, non dimentichiamolo, e nessun gruppo punk ha mai messo seriamente in discussione l'abitudine al valore di scambio che informa e deforma il mondo, neanche i Crass.

La parola **hardcore** attesta nominalmente una fierezza, una temerarietà, un disprezzo nei confronti della morale, nonché un arroccamento deliberato intorno ad una concezione estrema di taluni elementi socioculturali. Ciò avviene, ad esempio, nelle manifestazioni pornografiche della sessualità o nelle musiche più veloci e rabbiose.
L'hardcore punk, che si sviluppò quasi contemporaneamente in Europa e negli Stati Uniti a partire dai primi anni Ottanta, riprende gli stilemi dell'ondata punk del 1976-'77 e li radicalizza, li inasprisce, sganciandoli in modo perentorio dalle implicazioni modaiole e affaristiche.
D'altronde, gruppi come Bad Brains, Black Flag o Charged G.B.H., non partono certo con la speranza di essere trasmessi alla radio o di vendere chissà quante copie dei loro dischi!... La loro attitudine è senza compromessi, decisamente offensiva. Lo stile sonoro è violento, spesso deliberatamente monocorde, monolitico, con riff di chitarra e giri di basso che ti arrivano in faccia come se fossero cazzotti.
Nessuno poteva pensare di diventare famoso con l'hardcore punk degli albori, ciò è quasi lapalissiano, però tutti si sono sbattuti per la propria scena, autoproducendo fanzine, dischi, improvvisandosi come agenti, organizzatori di concerti, e gestendo "buchi" dove poter fare tutto il casino che si volesse, ben lontani dalla noiosa normalità del pop o della disco music allora imperante.
Con ogni probabilità, il termine "hardcore" si propagò e divenne popolare nel circuito punk americano dopo l'uscita del secondo album dei canadesi D.O.A., che s'intitolava appunto *Hardcore '81* (nota curiosa: per il venticinquesimo anniversario del gruppo, Larry Campbell, l'allora sindaco di Vancouver, città d'origine dei nostri, istituì un "D.O.A. Day"



per il 21 dicembre 2003, mettendo in non poco imbarazzo Joe "Shithead" Keithley e compagni).
Un documento assolutamente imprescindibile, sulla scena hardcore nordamericana dal 1979 al 1986, rimane il film documentario *American Hardcore* (2006), diretto da Paul Rachman e scritto da Steven Blush (autore, quest'ultimo, del libro *American Hardcore: a tribal history*). Interviste, testimonianze e spezzoni di video registrati durante i concerti dell'epoca si susseguono con un ritmo serrato e godibile, dando un realistico spaccato su varie realtà "regionali" del punk più estremo degli States (con una puntatina anche in Canada ad omaggiare proprio i D.O.A.).

If you're gonna play punk rock, you've got to have conviction, and when things are fucked up, you've got to call it like it is. The thing that I don't think people understand about punk rock today is that you may have a loud, obnoxious band with a really loud guitar and play really fast, but if it says nothing, and you're still only singing about cars and girls, then it's really like pop music dressed up in a really loud suit. It doesn't matter how loud and angst-ridden they seem to be on stage, if it's really saying nothing or contributing nothing to people thinking, it's doing fuck-all. It's just serving the same needs that pop music always has done forever and always will do for people.
– Se suoni punk rock, devi esserne convinto, e quando le cose vanno male,

devi chiamarle con il loro nome. Io credo che la cosa che la gente oggi non capisce del punk, è che puoi avere un gruppo tosto, sgradevole, con una chitarra realmente dura e che suona davvero veloce, ma se non dici nulla e te ne stai ancora a cantare solo di auto e ragazze, allora è simile a musica pop con addosso un vestito pesante. Non importa quanto tosti e angoscianti si possa sembrare sul palco, se non si dice nulla e non si contribuisce in nulla al pensiero della gente, si sta facendo zero. Si è solo asserviti alle stesse necessità che la musica pop ha costruito da sempre e sempre costruirà per la gente.
[Joe Keithley, chitarrista e cantante dei D.O.A., cit. in: *"D.O.A.'s punk veterans won't give up a fight", The Georgia Straight*, 7 febbraio 2007; http://www.straight.com/article-69929/d-o-a-s-punk-veterans-won-t-give-up-the-fight].

Sulla scena punk e hardcore italiana degli anni Ottanta, è stato realizzato nel 2015 il documentario: *Italian punk hardcore: 1980-1989*. Quasi due ore di visione, con interviste a diversi protagonisti dell'epoca, spezzoni video di concerti, nonché slide di foto, flyers ecc. (cfr.: http://www.lovehate80.it).
Il lungometraggio è sicuramente ben fatto dal punto di vista tecnico, ma ha il forte limite, come già il ricordato *American Hardcore*, di perdersi un po' troppo in un'autostoricizzazione fine a se stessa, senza tentare un abbozzo di critica propositiva (e propulsiva) di ciò che fu il movimento punk in Italia. Insomma: "il punk è morto, il meglio c'è già stato e tutto il resto non è essenziale", questo sembra il messaggio del film. Chi c'era si compiace nella narrazione della propria partecipazione e tende ad apparire, anche suo malgrado, come il portatore di una sentenza inappellabile.
È innegabile la tendenza a storicizzare e a cristallizzare in un racconto ciò che si è vissuto. D'altronde, la dinamica è presente inalterata in ogni resoconto, in ogni rassegna cronachistica di una vicenda umana, e ogni resoconto non è mai semplicemente il risultato di un "render conto", ma anche, almeno in parte, una "resa dei conti", una selezione a partire dalla prospettiva (dalle "idee fisse") del narratore stesso –, il che finisce per costituire una sorta di vicolo cieco, di muro continuamente frapposto tra il vissuto e l'eventuale, tra il "già stato" e il desiderio di sormontarne il recinto.

La narrazione – la Storia – frena l'*ulteriore* (vale a dire ciò che arriviamo a considerare impossibile per comodità o paura), allorché non ci lascia in balìa di un finale aperto; quando cioè inibisce il nostro desiderio e la nostra volontà, abituandoci a rappresentazioni date una volta per sempre o replicate in modo immutabile a scapito di ogni cambiamento ipotizzabile o agognato.

A volte, penso che non avrei mai potuto fare il musicista. Non avrei mai tollerato infatti il dover sottostare alle regole di uno specifico ruolo "spettacolare", come ad esempio riproporre ad ogni concerto quasi sempre gli stessi brani. Mi chiedo: ma i concertisti di musica classica non si annoiano mai? Non arrivano mai a detestare il proprio lavoro? Certo, sempre meglio che lavorare in miniera, ma dev'essere comunque palloso, per un gruppo rock, dover gestire la routine dei tour, della scaletta, delle interviste alla stampa specializzata, delle attese dei fans.
La fama è il "già stato" ridotto a valore di scambio, ad esperienza monetizzata; movimento della creatività che si riduce a loop, ad infinita variazione di ciò che si ritiene "arrivato", di ciò che viene accettato e diffuso acriticamente nel dominio del valore.
– Poi si capisce, al di là di tutto, perché uno come Kurt Cobain abbia preferito spararsi un colpo, anziché perseverare nella menzogna.

Ci sono pulsioni del corpo che potrebbero disinnescare lo spettacolo della merce (in senso debordiano) delegittimandone attori e valori; pulsioni "insurrezionali" che danno vita – almeno in potenza, sulla carta – a gesti, rumori, comportamenti che non si concedono all'incessante valorizzazione di ogni cosa e che fonderebbero una comunità senz'opera, senza segreto, immediata, festosa, inconcludente, la quale andrebbe a delinearsi come la "comunità di coloro che non hanno comunità" evocata da Georges Bataille.
Purtroppo, tali pulsioni vengono recuperate dai dispositivi di governo dell'alienazione sociale proprio grazie a fenomeni di massa come lo sport, il rock.

In fondo, senza tema di smentite, si può affermare che il binomio droga e rock, dagli anni Sessanta del XX secolo, sia andato a costituire un'eccellente variante contemporanea del *panem et circenses* dell'antica Roma, predisponendo un efficace strumento di controllo delle giovani (e riottose) generazioni.

Il rock è il movimento culturale e mercantile che ingloba, tendenzialmente, tutta la musica della contemporaneità. Nato dal boom economico degli anni Cinquanta, che ha permesso la definitiva riduzione a merce di ogni cosa (e perciò anche la mercificazione senza scampo della musica), il rock ha finito per "mixare" tutti i suoni e tutti i rumori della società odierna, cercandone una difficile, se non impossibile riunificazione idealistica all'insegna di una loro reale valorizzazione egualitaria, orizzontale, e che attraversa ormai indistintamente tutti i generi e i sottogeneri che lo compongono.

La guerra del Vietnam è stata definita la "prima guerra rock'n'roll americana" ("America's first rock'n'roll war") per via della grande diffusione del rock tra i soldati statunitensi impegnati nel conflitto.
Il grosso dei coscritti americani apparteneva ad un'unica generazione e presentava un'età media di 19 anni, con ben un 90% al di sotto dei 23. Tra i loro ranghi, il rock era di gran lunga il genere musicale più ascoltato, con preferenze che andavano nettamente verso l'hard rock e la musica psichedelica, e che si differenziavano alquanto dai gusti musicali degli ufficiali.
La radio istituzionale delle truppe stanziate in Vietnam – la *Armed Forces Vietnam Radio* – trasmetteva in prevalenza musica classica o leggera. Stesso discorso valeva per i programmi radiodiffusi dalla Repubblica del Vietnam, molti dei quali registrati a Los Angeles e basati essenzialmente sulle canzoni della top 40 americana.
Dal momento che la musica trasmessa dalla radio non rifletteva i gusti di gran parte dei soldati, tra questi ultimi divenne ben presto una sorta di *status symbol* il mangiana-

stri portatile, il quale era spesso un compagno inseparabile anche in prima linea.
Nello slang dei giovani militari, finirono poi per entrare delle espressioni mutuate dall'ambito rock. Un esempio emblematico: il termine "rock'n'roll" sostituì la locuzione *lock'n'load* indicante la procedura di armamento del fucile d'assalto M16 o la sua commutazione da arma semiautomatica ad automatica. Ancora: alcune frasi tratte dai testi dell'album *Magical Mystery Tour* dei Beatles – in particolare: "Coming to take you away, dying to take you away" – acquisirono un senso sentimentale e tragico durante l'assedio della base di Khe Sanh (21 gennaio - 9 luglio 1968), in cui gli americani persero 1.200 soldati [cfr: Charles N. Fasanaro, *Music and the Vietnam War*, http://warriors.warren.k12.il.us/dmann/musicandvietnamwar.html].

La vita fa a volte un rumore assai ironico. Ti muovi nella boscaglia portandoti dietro il tuo fucile mitragliatore e un registratore a cassette con un nastro di Jimi Hendrix, augurandoti sempre che la sua chitarra elettrica, nella tua testa, faccia più casino dei vietcong.
Un tempo erano i tamburi, le trombe o le cornamuse ad incoraggiare gli eserciti. Oggi, lo scannatoio umano ha una colonna sonora molto più dissonante e paradossale: ci si fa esplodere nelle orecchie una vera e propria raffica di rumori, nutrendo la speranza puerile che essa possa uccidere la paura o spaventare il nemico. Funziona? Non funziona? Forse sì, forse il rumore funziona. Lenisce la colpa, la paura, la crudeltà di chi esegue gli ordini e le partiture dell'ordine. Ma intanto la morte agisce, fuori e dentro di sé, facendosi bella con la perversione dei nostri nervi e con la risibile canea dello spettacolo che assorda tutti.

Il denaro è diventato il ritmo del rock. – Sulla lunghezza d'onda del capitale, siamo tutti adolescenti senili.

Solo per un abuso di linguaggio si continua a ritenere musica quell'insieme di suoni e comportamenti che fa a meno dell'innocenza e della salvezza.

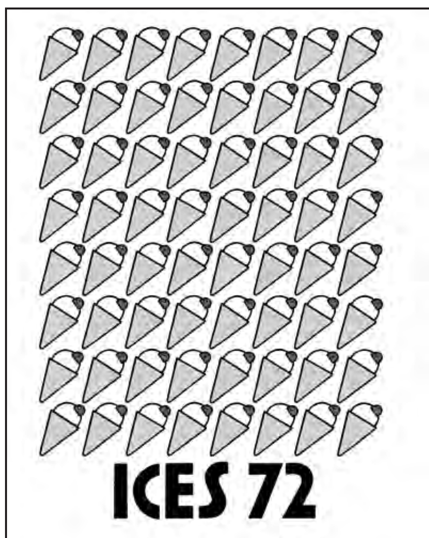
Underneath the
all Lovable

WHO DO THEY
THINK THEY'RE
FOOLING YOU?

Lovable

Insomma. Va tutto bene. La decadenza è generale. La malattia sta in superficie. Tutti lavorano per permettersi qualche libertà dal lavoro. La società galleggia su un abisso. E se il rumore creativo può essere considerato la rovina definitiva della musica (già "rovinata" da Richard Wagner, stando a zio Nietzsche), non per questo è parte della causa, se non marginalmente.
Il punk e il noise hanno solo accelerato la circolazione del frastuono, lo hanno volgarizzato (in tutti i sensi) senza demonizzarlo, e la maniera può lasciare blandamente infastiditi, soprattutto quando si pensa al loro precipitare nei flussi della merce – basti pensare ai Green Day venuti dopo gruppi come Minor Threat, MDC, Conflict, o ai ragazzi d'oggi che sfoggiano le t-shirt di Burzum laddove i Fugazi si son sempre negati ad ogni forma di merchandising –, ma obiettivamente non poteva andare altrimenti: viviamo pur sempre in un mondo dove Stato e capitale riescono a rendere innocua e a vendere anche la rivolta, utilizzando funzionalmente i processi di valorizzazione mercantile e i dispositivi di governo democratico delle libertà.
Insomma, il rumore esiste e non significa alcunché, se non il proprio adeguamento a colonna sonora di un'insurrezione generalizzata che stenta a venire, e che non verrà mai se ci si limita a soffiare nelle moderne trombe di Gerico senza portare dei colpi materiali e mortali a tutto l'assetto della civiltà umana (divenuta palesemente *antiumana* negli ultimi due secoli).

Nel 1976, muove i primi passi il progetto punk anarchico denominato **CRASS**. In quell'anno, all'interno di un'improvvisata sala prove presso la Dial House, l'ex studente d'arte e poeta hippy Jeremy John Ratter (classe 1943!) si mette a martellare sui tamburi di una raffazzonata batteria, spalleggiato da un giovane frequentatore della casa, Steve Williams, il quale inizia a cimentarsi maldestramente alla voce (i due, in seguito, diverranno noti con gli pseudonimi Penny Rimbaud e Steve Ignorant).
La Dial House era una sorta di comune (una *open house*, come amano definirla i suoi abitanti) messa in piedi da Ratter e dall'artista visuale Gee Vaucher nei pressi di Epping,



località dell'Essex capolinea di una delle due diramazioni est della Central Line, la "linea rossa" della metro londinese.
Dal 1968 al 1972, Penny e Gee avevano alimentato EXIT, un collettivo sperimentale d'avanguardia il cui repertorio spaziava dal free jazz americano all'avanguardia artistica europea. Il gruppo, che finì per collocarsi all'interno del movimento artistico Fluxus, fu spesso in giro per la Gran Bretagna e incluse, in rapporti di collaborazione più o meno informali, circa una ventina di membri, tra cui Steve e altri due futuri componenti dei Crass: il filmmaker Mick Duffield e Pete Wright.
Nel 1972, alcuni elementi di EXIT furono tra gli organizzatori di ICES 72 (l'acronimo sta per *International Carnival of Experimental Sound*). Si trattava del più grande festival d'avanguardia mai organizzato prima in Gran Bretagna, e che vide insieme, alla Roundhouse di Londra, artisti e gruppi provenienti da tutto il mondo, tra cui John Cage, David Bedford, Stomu Yamashta e Geoff Hendricks.
Nel 1969, Penny Rimbaud aveva intanto completato una raccolta di cinquanta poesie, dal titolo *Acts of love*, che sarà poi illustrata da altrettante opere di Gee, divenendo infine, nel 1985, la base testuale di uno degli ultimi dischi dei Crass (una miscela "barocca" di spoken word, musica d'avanguardia e free jazz che ricorda inevitabilmente l'esperienza di EXIT, in una sorta di ideale chiusura del cerchio).

It's you who makes the world around you. / The silence is yours. // In every line upon your face / and every fold that holds your eyes / a story. / That story is you. // There is no cosmetic for our frustra-

tions. // If upon my tears you build the utopia of which you dream, / be warned, / your pretty prejudice will push you again into maliciousness. // Beyond our alienation / and its tiresome manifestations / of violence and greed, / there is balance and harmony. // Isn't the world already at peace? // I suggest togetherness, proclaiming my love and compassion. / Will you make that into a commodity, asset and possession? / It's you who makes the world around you, / you alone can answer for it. – Sei tu a fare il mondo intorno a te. / Il silenzio è tuo. // *In ogni ruga del tuo volto / e in ogni piega dei tuoi occhi / vi è una storia. / Quella storia, sei tu. // Non c'è alcun cosmetico per le nostre frustrazioni. // Se fondi sulle mie lacrime l'utopia dei tuoi sogni, / sta' attento, / il tuo bel pregiudizio potrebbe sempre spingerti alla cattiveria. // Al di là della nostra alienazione / e delle sue disturbanti manifestazioni / di violenza e avidità, / c'è equilibrio e armonia. // Non era forse in pace il mondo? // Auspico la comunanza, parteggiando per amore e compassione. / Ridurrai tutto questo a merce, beni e proprietà? / Sei tu a fare il mondo intorno a te, / solo tu puoi risponderne.*
[Penny Rimbaud, *Acts of Love*, poem 37].

Degna di grande interesse rimane l'opera artistica realizzata da Gee Vaucher per illustrare i dischi e le pubblicazioni dei Crass.
Nata a Dagenham nel 1945, la Vaucher apparirà sistematicamente nei credits dei dischi con svariati nomi e pseudonimi (G., Gee, G.sus, Ge.sus), producendo nel corso degli anni decine di collage e tempere di grande impatto visivo, che ricordano i fotomontaggi politici del dadaista tedesco John Heartfield o le opere di surrealisti come Georges Hugnet, Jindrich Styrsky o Karel Teige.
Famosissimo è il poster che campeggia sul "retro" della copertina apribile dell'album **THE FEEDING OF THE 5000**: un accostamento in puro stile situazionista tra la scritta "*Your country is need you*" – "Il tuo paese ha bisogno di te" – e la fotografia di una mano putrefatta impigliata nel filo spinato (lo scatto in questione era stato preso in Vietnam nel 1968 da Ghislain Bellorget). Tra le altre, vanno poi ricordate le illustrazioni per il disco **PENIS ENVY** e la zine *International Anthem*, eseguite talora anche ibridando varie tecniche (collage, inchiostro, tempera), ma sempre con grande perizia ed incisività.



L'idea di *International Anthem* era venuta a Gee nel 1977, durante una sua permanenza a New York, dove si arrangiava lavorando come illustratrice per la stampa periodica. Nelle sue intenzioni, la rivista – che aveva per sottotitolo "a nihilistic newspaper for the living" – doveva essere dedicata interamente alle arti visuali non convenzionali. La Vaucher ne ultimò cinque numeri tra il 1977 e il 1983, ma solo i primi tre vennero dati effettivamente alle stampe – e solo sul terzo compare il logo dei Crass [Per coloro che volessero approfondire l'opera di Gee, si consiglia il testo: Gee Vaucher, *Crass art and other pre post-modernist monsters*, AK Press, Edimburg/San Francisco, 1999].

Per la cronaca, il simbolo dei Crass non fu disegnato dalla Vaucher, bensì da Dave King, compagno di Penny e Gee alla scuola d'arte, nonché futuro batterista degli americani Sleeping Dogs. Il logo in questione rappresenta un'intrigante sintesi visiva tra una croce assalita da un serpente, un segnale stradale di divieto e un rimando (forse inconscio) all'Union Jack. Non si poteva quindi rendere più felicemente, da un punto di vista grafico, la "densità" di un progetto umano e politico come quello degli inglesi [Sui Crass raccomando due testi: George Berger, *La storia dei Crass*, ShaKe Edizioni, Milano 2010; *Crass | no love, no peace*, a cura di Marco Pandin, stella nera/edizioni Bruno Alpini, 2013. A quest'ultimo è allegato un cd con la registrazione del concerto dei Crass tenutosi a Nottingham il 2 maggio 1984].

I Crass sono stati una singolare ed evidente linea di congiunzione tra i movimenti contestatari degli anni Sessanta e l'emergenza del punk nel biennio '76-'77.
Alcuni dei suoi membri avevano già vissuto in prima persona gli sconvolgimenti politico-culturali prodotti dal Sessantotto e si sono quindi portati dietro un bagaglio di esperienze umane e collettive da riversare criticamente nella nuova avventura.
La volontà di cambiamento e le istanze libertarie dei processi rivoluzionari del dopoguerra sono ibridate con il desiderio di una rottura radicale rispetto ai luoghi comuni e ai limiti sia della politica tradizionale (anche "rivoluzionaria"), sia della cultura giovanile (con particolare attenzione prestata al mondo del rock).
Coi Crass, l'anarchia diventa un progetto.
Non è più una banale evocazione o un semplicistico augurio di caos. Non si limita ad una pappa preconfezionata per aspiranti teppisti, a base di A cerchiate o slogan urlati in un microfono fino alla noia. Tutte le attività del collettivo (i dischi, i concerti, la grafica, i film proiettati dal vivo, ecc.) sono all'insegna della più completa autogestione. Ogni cosa viene discussa, sviluppata e controllata direttamente dai membri del gruppo. I Crass scoprono che si può fare da soli, senza intermediazioni, senza vendere l'anima al mercato, e decidono che il punk può essere un eccellente veicolo per diffondere le più radicali aspirazioni di cambiamento libertario dell'esistente.
La label del gruppo – la Crass Records, alla quale nel periodo 1982-'87 si affiancherà la Corpus Christi gestita con l'ingegnere del suono John Loder – nasce nel 1978 pubblicando il singolo **REALITY ASYLUM**, cioè il brano che doveva aprire la prima release di **THE FEEDING OF THE 5000** per la Small Wonder, rifiutato per blasfemia dalla ditta di stampatura.
Fino al 1992, l'etichetta produrrà gruppi e individualità di grande interesse, tra cui: gli anarco-punk Poison Girls, Conflict, Flux of Pink Indians, Zounds; gli statunitensi MDC; gli islandesi KUKL (con una Björk neanche ancora ventenne alla voce); un EP di Captain Sensible, il bassista dei Damned, dal titolo *This is your captain speaking* (1981); il duo

voce e batteria D&V; la poetessa e performer newyorkese Annie Anxiety.



Il movimento anarco-punk – nient'affatto riducibile ad un mero sottogenere musicale, data anche l'enorme varietà espressiva dei gruppi che vi fanno riferimento più o meno ideale – si è diffuso lentamente in tutto il mondo, facendo nascere esperienze e progetti legati all'anarchismo e al DIY in ogni scena punk locale. Abbiamo così i nepalesi Rai Ko Ris – con tanto di A cerchiata nel nome, voce femminile e un sound che si rifà chiaramente alla prima ondata anarco-punk inglese –, i quali hanno peraltro affrontato un tour europeo di ben 11 date nel 2013, suonando anche a Milano nello squat Villa Vegan; oppure, spostandoci in Ecuador, possiamo imbatterci nei Fallaz De Evoluzion, autori di un grezzo hardcore e anch'essi in giro con l'immancabile A cerchiata nel logo e una donna alla voce.

La vittoria del capitale su scala planetaria ha portato invariabilmente alla generalizzazione dei suoi rumori – che sono ormai, in gran parte, i rumori della cosiddetta "civiltà umana" – facendoli riverberare in ogni zona della Terra.
Di pari passo, e come aperta reazione al dominio della macchina capitalista, è emersa la volontà di combatterne il fracasso utilizzando un rumoreggiare di segno opposto, di natura creativa, antiautoritaria, e che potesse sfuggire, non solo in un contesto rituale, ai processi onnipervasivi e inglobanti del potere.
Fatica di Sisifo, evidentemente, dalla quale si esce con un fardello ogni volta diverso e che, risultando vana e spesso disperante, obbliga ormai ad un ripensamento epocale di ogni espressione della libertà, come pure del concetto stesso di libertà.
In particolare, la libertà di potersi scegliere un proprio stile di vita non ha più niente di sovversivo; rimane infatti consu-

stanziale ai processi generali di valorizzazione dell'esistente e di compravendita dell'effimero. La cresta, il "chiodo", la trilogia dei Fall Of Efrafa o il pogo del fine settimana non intaccano in sé l'essenziale; molto più semplicemente dislocano le contraddizioni del singolo individuo in una sfera dove il gioco della rivolta si limita alle libertà formali, le quali, proprio perché circoscrivono in un recinto particolare le istanze ribellistiche che emergono dal contesto sociale, trasformandole peraltro in merci, risultano innocue agli occhi dei detentori del potere e vengono quindi ampiamente tollerate, quando non addirittura indotte.
Le contraddizioni essenziali non sono mai formali. Hanno a che fare semmai con le difficoltà o l'impossibilità ad opporsi alla merda quotidiana rappresentata dalla scuola, dal lavoro, dalla famiglia.
Non si tratta di scegliere tra l'hardcore punk e il pop rock. Alienarsi in un modo alternativo non risolve le questioni fondamentali. D'altronde, possiamo sentirci soli e separati dal mondo anche nel bel mezzo di un concerto grindcore. E i dubbi relativi alla necessità che incombe su di noi ogni giorno, non si sciolgono certo nella birra scadente d'uno squat.

Se i punk rockers, nei movimenti sociali, giocano un ruolo più rilevante dei cultori dell'opera, ciò non ha niente a che vedere con una presunta superiorità dei Sex Pistols su Monteverdi, quanto col fatto che il pubblico punk appartiene più al ceto basso e meno a Covent Garden. [Gilles Dauvé e altri, *Lettre sur la libération animale*, 2000].

Il 18 aprile 1987, dopo un concerto londinese dei Conflict alla Brixton Academy, interrotto a quattro brani dalla fine per una rissa tra alcuni spettatori e gli addetti alla sicurezza del locale, si scatenano in strada dei violenti scontri tra centinaia di punk e la polizia presente in massa. Alla fine del tumulto ci sono ben 52 fermi, 38 dei quali trasformati poi in altrettanti arresti.
Non è la prima volta che si verificano disordini ad un concerto del gruppo inglese. I Conflict appartengono all'ala dura del movimento anarco-punk. Non condividono il pacifismo dei Crass. Nei loro testi, inneggiano apertamente alla sommossa e all'uso della violenza contro il "sistema".

Per qualche anno, oltre a manifestare in modo veemente le proprie idee animaliste e antimilitariste, hanno dato il loro supporto a Class War, una formazione politica basata su uno strano mix di anarchismo, estrema sinistra di matrice autonoma e mitologia della working class (per la cronaca: nel febbraio 2014, una nuova "reincarnazione" di Class War si è trasformata ufficialmente in partito, partecipando con risultati penosi alla successiva *general election*).

La violenza è un elemento connaturato allo sviluppo del punk. Suoni, parole, comportamenti, abbigliamento, furia nichilista, propositi di sovvertimento anarchico: il punk manifesta senza requie e da sempre una violenza originaria, essenziale.

Nell'ambito della creatività e delle arti moderne, la violenza diviene spesso uno strumento per affermare con decisione l'unicità possibile del vivente (si pensi qui al ribellismo dei dadaisti o alle intemperanze del primo surrealismo francese). La volontà di rompere con l'esistente genera una forza che si apre una strada attraverso le parti molli della cultura, della società, agognando un'affermazione, un'autonomia rispetto alle costrizioni e alle regole del "vivere civile".



Nell'antica Grecia, Bia (βία) e Cratos (Κρατος), rispettivamente personificazione femminile della violenza e deificazione al maschile della potenza, erano fratelli. E alla loro famiglia ap-

partenevano anche Zelos (Ζῆλος), ossia la rivalità, l'emulazione, il "rigore furente" – da cui deriva l'italiano "zelo" – e Nike (Νίκη), la dea della Vittoria. Stando poi a ciò che racconta Pausania, nella sua *Descrizione della Grecia* (*Hellados periegesis*, 2.4.6), a Corinto esisteva un tempio dedicato a Bia e ad Ananke (Ἀνάγκη, dea della Necessità), nel quale non era costume che i fedeli entrassero.
Secondo gli antichi saperi dell'umanità, sembra quindi che la violenza sia legata al bisogno di affermare se stessi come necessità principe della propria esistenza, e che, in questo stesso movimento di affermazione della propria unicità, occorra imparare un rigore, una scaltrezza, una lucidità innominabile per depistare o affrontare vittoriosamente il nemico. Sempre a braccetto con una qualche necessità di vita o di morte, la violenza pare presentarsi ogni volta come l'eccedenza di senso che colora una forza; non si può eludere, non è "visitabile", non intercede per conto dei proprî fedeli, né tanto meno può essere propiziata impunemente.

Per violenza, in senso generale, va intesa un'applicazione di forze finalizzata alla modifica perentoria (alla "forzatura") di uno stato fisico, di un ambiente sociale.
Quando la violenza si colloca entro una legittimità codificata dal diritto naturale o positivo, appare sempre come manifestazione di una forza che emana da un potere (lo Stato), il quale può essere beninteso anche embrionale, anche *in fieri*. In caso contrario, qualora il suo scatenarsi non preservi o ponga in essere alcun dispositivo giuridico, la violenza sarà un insieme di forze tendenzialmente anarchiche e che si oppongono ai poteri costituiti.
Partendo da fini che si presumono giusti o da mezzi che si ritengono legittimi, la violenza viene quindi avvallata e indirizzata, nella stragrande maggioranza dei casi, o da un potere o da flussi di rottura della norma. Nel secondo caso, quando il movimento di rifiuto si allarga e si radicalizza su scala sociale, si può passare da trasgressioni episodiche, di natura "criminosa", ad un flusso insurrezionale endemico, cosciente, unitario.
C'è quindi una violenza che fonda e conserva il potere (tutti i poteri) e c'è una violenza che afferma dinamiche di

liberazione (contro tutti i poteri) senza porsi alcun limite "giuridico".
La legittimazione della violenza implica sempre una certa zona di consenso più o meno ampia, la cui gestione pertiene in via esclusiva al potere di regolazione dello Stato. Logicamente, la violenza che contrasta o elude il diritto statale, crea un movimento di disturbo o di sovversione che apre nuove eventualità.
Il movimento della violenza rivoluzionaria rivela sempre una volontà collettiva, una *potenza comune*. Essa si scaglia contro i limiti imposti dal capitale e dallo Stato, ma non si esaurisce nella mera opposizione ad essi. Tende infatti a creare un nuovo piano di comunanze, un rinnovato ambito etico, una sorta di *etica in movimento* attraverso l'esperienza stessa dei rapporti immediati tra gli umani. In altre parole, la violenza rivoluzionaria crea nuovi rapporti di forze, ma non li cristallizza necessariamente in strutture di diritto. Il che vuol dire anche un'altra cosa: quando il movimento sovversivo giunge a strutturare dei proprî elementi di diritto o un nuovo "contratto sociale", significa che si sta esaurendo, snaturando, o che è in atto un suo recupero più o meno indolore da parte di vecchi e nuovi poteri.

Mi mette una certa tristezza pensare alla diatriba tra Colin Jerwood, il cantante dei Conflict, e alcuni ex Crass a proposito di presunte royalties non pagate alla Southern Records. L'etichetta in questione aveva ristampato su cd i dischi dei Crass, cosa che già di per sé era stata motivo di gravi dissidi tra gli ex membri del collettivo; in particolare, Pete Wright si era opposto fino all'ultimo alla manovra commerciale, mettendo in piedi uno spazio web ad hoc per stigmatizzare l'operazione – http://www.crassunofficial.com – e cercando addirittura di diffidare legalmente gli altri (*sic*).
Nel 1987, l'etichetta gestita dai Conflict, la Mortarhate Records, aveva pubblicato il doppio album live *Turning rebellion into money* – titolo che oggi appare quanto mai ironico – contenente svariate cover dei Crass eseguite da Jerwood & C. durante il concerto alla Brixton Academy del 18 aprile '87 ("The Gathering of the 5000"), al quale aveva peraltro partecipato Steve Ignorant, l'ex cantante dei Crass, in qualità

di seconda voce dei Conflict. Il concerto e il disco avevano lo scopo di raccogliere fondi per alcune organizzazioni politiche o animaliste, come l'Animal Liberation Front, Class War, ecc., per cui appare ancor più triste e paradossale la successiva intimazione ai Conflict, da parte della Southern Records, di corrispondere i diritti sui brani dei Crass utilizzati per l'occasione (tanto più che Steve Ignorant era stato della partita).

La vicenda assume tinte grottesche e poco chiare. Gli alfieri dell'anarco-punk inglese cominciano ad affrontarsi per questioni di soldi, anche con dichiarazioni pubbliche incrociate, non rimediando certo una bella figura: Penny Rimbaud spalleggia le manovre della Southern Records insieme a Gee e a Steve Ignorant; quest'ultimo se ne va in tour con una sua band sciorinando come se niente fosse il repertorio dei Crass e facendosi pagare come una qualsiasi rockstar (alla faccia del DIY e dei prezzi "politici" di un tempo!); Jerwood e i Conflict rimangono impigliati anch'essi nelle regole e nei vincoli dell'industria discografica che dicono di negare a parole (contratti, codicilli, menate sul copyright); infine, i membri dei Crass contrari al riutilizzo commerciale del vecchio materiale del collettivo non hanno il coraggio di optare per scelte davvero radicali (ad esempio: perché non mettere gratuitamente su Internet tutta la produzione discografica ed editoriale del gruppo, o dei progetti ad esso collaterali, facendo affidamento su un sicuro appoggio da parte del movimento anarchico e anarco-punk internazionale?).

You're smoking a joint and you're dropping acid. / You are so pointless, docile and placid: / you talk about anarchy, peace and freedom... / well, stuff your theories, we don't need 'em. // I don't believe you care at all. / You sit self satisfied and tall, so tall. / The system has you on its' death list, / and you still call yourself a pacifist. // The church of God say they will save you; / the communists want you enslave you; / the state says you'll obey policemen, / and all you say is "anarchy and peace, man". // How can you tell us that we are violent / when the state spends money on Cruise and Trident? / People are beaten up in racial attacks, / so how can you tell us not to fight back? // The fires of your intelligence are never lit. / Your piss poor pacifism is a turgid trance. / You're so fuckin' stoned that you're still talking shit, /

so close your arse and give your mouth a chance. / Political prisoners are killed in prison cells... / Tortured animals suffer from a fate they cannot tell. / We've got poverty and oppression and a state run by police, / and all you sat is "anarchy and peace"... aw, bollocks! – *Ti fumi uno spinello e ti cali un acido. / Sei così indolente, docile e placido: / parli di anarchia, pace e libertà... / beh, stai a gonfiare le tue teorie, ma noi non ne abbiamo bisogno. // Io poi non credo che t'importi. / Te ne stai seduto soddisfatto e ti fai grosso, tanto grosso. / Il sistema ti ha sul suo libro nero, / e tu ancora ti definisci un pacifista. // La chiesa di Dio dice che ti salveranno; / i comunisti vogliono renderti schiavo; / lo Stato dice che devi obbedire agli sbirri, / e tutto quello che sai dire è "anarchia e pace". Come ti permetti di affermare che noi siamo violenti / quando lo Stato spende i suoi soldi per i missili Cruise e Trident? / La gente viene picchiata in raid razzisti, / e tu ci dici di non reagire? // I fuochi della tua intelligenza non si sono mai accesi. / Il tuo povero pacifismo merdoso è una rigida catalessi. / Tu sei così stonato che continui a dire stronzate, / allora stringi le chiappe e dai una chance alla tua bocca. / I prigionieri politici vengono uccisi in cella... / Gli animali torturati soffrono un destino che non possono dire. / Abbiamo povertà, oppressione e uno Stato di polizia, / e tutto quello che ti esce dalla bocca è "anarchia e pace"... oh! Che coglioni!*
[The Apostles, *Anarchy, Peace And Freedom*, dall'EP: *Smash The Spectacle!* (Mortarhate,1985)]

Entro una certa soglia, i dispositivi democratici e capitalisti sono conformati per assorbire un *quantum* di violenza anche assai alto contro potere e merci; l'importante è che non si mettano in discussione gli elementi fondamentali della società e che non si arrivi ad una convergenza e ad una pericolosa generalizzazione delle rivolte contro Stato e capitale. Il teppismo, ad esempio, deve restare nella dimensione frustrante e subalterna di uno sfogo fine a se stesso, come atto nichilista del tutto separato da ogni possibile condivisione della lotta e da ogni lotta per la condivisione.

I limiti della violenza rivoluzionaria derivano dai limiti del movimento sovversivo. Più è forte il movimento, meno ci si perderà in violenze fini a se stesse; più il movimento si sgancia dalle istanze di potere e dai flussi di valorizzazione del capitale, minore sarà la necessità d'affrontare lo Stato sul terreno

(ad esso propizio) dei mercanteggiamenti tattici e della guerra civile in tutte le sue forme, conclamate o non.
La prospettiva della sovversione anarchica oltrepassa d'un balzo le antinomie violenza/non violenza e legalità/illegalità. Tali dicotomie vengono infatti eluse o infrante in base ai rapporti di forze e alle necessità contingenti della lotta, nonché in riferimento alle possibilità di autonomia immediata nel raggiungimento degli obiettivi strategici del movimento sovversivo.
Nell'ambito socio-politico statalista, la violenza "vera", cioè quella da stigmatizzare e combattere, è sempre l'applicazione di una forza priva di legittimazione giuridica o contrattuale (quindi antistatale per antonomasia). Per sua natura, lo Stato vieta e reprime infatti ogni tipo di violenza rivolta verso le strutture normate e normative, non potendo di certo tollerare il conseguimento di fini o l'impiego di mezzi che metterebbero a repentaglio quelle stesse strutture.
Dall'altra parte della barricata, ogni sovversivo libertario sa che non c'è diritto naturale o positivo che tenga, nella lotta contro lo Stato e l'oppressione capitalista. Ogni sovversivo libertario, intessendo comunanze e saperi, cerca di acquisire la potenza necessaria per essere *autoprodotto* e legittimato soltanto dal proprio agire, dal proprio desiderio condiviso, non certo dalle leggi dello Stato.

Gli ultimi dischi dei Crass – in particolare **10 NOTES ON A SUMMER S DAY** (1984) – non hanno più molto a che vedere con le sonorità tipicamente punk dei primordi. Spariscono le chitarre distorte e sferraglianti, la batteria sincopata, la voce urlata. Al loro posto, si affermano trame seriose, ostiche e molto più complesse, che sfociano in strutture musicali "avanguardistiche" (e decisamente noiose). Credo di non aver mai ascoltato per intero **YES SIR I WILL**. Ogni volta, dopo pochi minuti, lo tolgo e metto qualcosa di diverso. Se posso scegliere, a certe elucubrazioni intellettualistiche, preferisco addirittura l'harsh noise di giapponesi come Masonna o Hanatarash.
Se le parole e i suoni non vengono più ascoltati, o se vengono perfino smorzati dal fruitore finale – per noia o indiffe-

renza –, ciò vuol dire che essi non toccano più il cuore del mondo e non ne vivacizzano l'intelligenza.
Ci si nasconde talvolta nella profondità dei contenuti per non perdersi, per non diventare un triviale oggetto di consumo, ma così facendo ci si allontana invariabilmente dall'immediatezza dell'intesa infittendo le mediazioni culturali tra i diversi attori in gioco.
Adottare una forma musicale di tipo "serio", onde sfuggire al recupero, come già suggeriva in qualche modo Adorno in *Introduzione alla sociologia della musica*, non allarga certo il fronte della rottura, del rifiuto, ma si limita a preservare un ambito "protetto", inespugnabile, una sorta di riserva elitaria dove viene coltivata la negazione della cultura convenzionale finendo spesso per generare delle nuove convenzioni culturali all'insegna di una negazione cólta. Secondo Adorno, compositori come Stockhausen o Schönberg, per la loro alta qualità, irricevibile dal mercato di massa, sono da considerare la punta dialettica e critica dell'arte musicale. In tal modo, si rischia però di restare nel cerchio magico della cultura e dell'arte accettando sostanzialmente un ripiegamento, un trinceramento autistico dentro le opere culturali della negazione, che così finiscono per risultare idealisticamente avulse dalla totalità del contesto sociale.
L'opera della negazione non è ancora la negazione dell'opera. – Ancora uno sforzo, miei cari ragazzi, se volete essere davvero sovversivi!

Yes, that's right, punk is dead, it's just another cheap product for the consumers head. Bubblegum rock on plastic transistors, schoolboy sedition backed by big time promoters. CBS promote Clash, but it ain't for revolution, it's just for cash. Punk became a fashion just like hippy used to be and it ain't got a thing to do with you or me. Movements are systems and systems kill. Movements are expressions of the public will. Punk became a movement cos we all felt lost, but the leaders sold out and now we all pay the cost. Punk narcissism was a social napalm, Steve Jones started doing real harm. Preaching revolution, anarchy and change as he fucked from the system that had given him his name. Well I'm tired of looking through shit stained glass, tired of staring up a superstars arse, I've got an arse and crap and a name, I'm just waiting for my fifteen minutes fame. Steve Jones you're napalm,

if you're so pretty vacant why do you smarm? Patti Smith, you're napalm, you write with your hand but it's Rimbaud's arm. And me, yes, I, do I want to burn? Is there something I can learn? Do I need a business man to promote my angle? Can I resist the carrots that fame and fortune dangle? I see the velvet zippies in their bondage gear, the social elite with safetypins in their ear, I watch and understand that it don't mean a thing, the scorpions might attack, but the systems stole the sting. PUNK IS DEAD. PUNK IS DEAD. PUNK IS DEAD. – *Sì è vero, il punk è morto, è solo un altro prodotto a buon mercato per la testa dei consumatori. Gomma da masticare rock su transistor di plastica, sedizione per scolaretti finanziata dai grossi promoter. La CBS lancia i Clash, ma non è per la rivoluzione, è solo per i soldi. Il punk è diventato una moda com'è successo agli hippy e non ha più niente a che fare con me o con te. I movimenti sono sistemi e i sistemi uccidono. I movimenti sono espressioni della volontà pubblica. Il punk si è trasformato in un movimento perché ci sentivamo tutti persi, ma i leader si sono venduti e noi ora ne paghiamo lo scotto. Il narcisismo punk era napalm sociale, Steve Jones ha iniziato bestemmiando. Predicava la rivoluzione, l'anarchia e il cambiamento mentre veniva fottuto dal sistema che gli aveva dato un nome. Beh, sono stanco di guardare attraverso queste vetrine sporche di merda, stanco di fissare il culo delle superstar, ho anch'io un culo, della merda e un nome, sto solo aspettando i miei quindici minuti di fama. Steve Jones, sei napalm, se sei così "pretty vacant" perché strisci? Patti Smith, sei napalm, scrivi con la tua mano, ma il braccio è di Rimbaud. Ed io, sì, proprio io, voglio forse bruciare? C'è qualcosa che posso imparare? Mi occorre un uomo d'affari per promuovere il mio punto di vista? Posso resistere alle carote che successo e fortuna mi fanno penzolare davanti? Li vedo coperti di cerniere, velluto e abiti bondage, l'élite sociale con le spille da balia all'orecchio, li guardo e capisco che non significa nulla, gli scorpioni possono anche attaccare, ma il sistema gli ha fregato il pungiglione. IL PUNK È MORTO. IL PUNK È MORTO. IL PUNK È MORTO.*
[Crass, *Punk is dead*, da: *The Feeding of the 5000* (1978). Quel "pretty vacant" è ovviamente un sarcastico riferimento all'omonima canzone dei Sex Pistols].

È ormai ozioso, a mio avviso, chiedersi se il punk sia vivo o morto. D'altronde, nelle nostre dinamiche sociali, qualsiasi elemento umano che si trasforma in merce – in spettacolo –, muore sempre un po', si altera, diventa una forma di mediazione codificata e tendente alla propria autovalorizzazione.

L'uomo scompare dietro i suoi rapporti con le cose, con le idee, e non riesce a tirarsene fuori, se non attraverso una rottura essenziale con tutti gli schemi autoritari del proprio mondo e, allo stesso tempo, con l'adozione di una critica etica ed estetica che radicalizzi e renda ingovernabile quella stessa rottura (il mondo, a parer mio, deve farsi non solo più giusto, ma anche più bello; la giustizia, senza la poesia, è solo vendetta, istituzionalizzazione di una violenza, e non volontà di superare i limiti e le brutture dell'alienazione sociale insieme agli altri viventi!).
Com'è accaduto ad ogni movimento culturale anticonformista della modernità, il punk non poteva non annichilirsi, accartocciarsi su se stesso e svendersi, proprio perché non ha eluso l'ambito culturale (o sottoculturale) in cui ha finito per adagiarsi. Diversamente, avrebbe dovuto inventarsi una rivoluzione totale, una costante negazione della negazione (e quindi anche una propria negazione), ponendosi in una sorta di flusso insurrezionale permanente e uscendo altresì dai ristretti confini della cultura.

Il variegato movimento punk ha visto intersecarsi (e spesso combattersi) due principali attitudini. La prima – quella che fa capo chiaramente ai Sex Pistols e agli intrallazzi di Malcolm McLaren – ha tentato fin da subito di monetizzare il recupero delle proprie trasgressioni giocando d'anticipo e bluffando apertamente nei confronti dell'industria discografica, oppure non si è neanche posta il problema, accettando di buon grado le regole di un gioco imposto dalla società mercantile. All'interno di questa corrente, ampiamente maggioritaria, si è avuta talvolta una rivolta sterile e nichilista contro le regole e le mediazioni imposte dallo show business. Le parabole esistenziali e artistiche di Sid Vicious e GG Allin, pur nel rispetto delle specificità individuali, ne sono un esempio emblematico – e che sfocia, ahimè, in una dimensione tragicamente patetica. Del resto, nella democrazia bottegaia, il nichilismo viene tollerato o addirittura incentivato, soprattutto quando rimane in un ambito separato (come può esserlo quello culturale), poiché diventa spesso una valvola di sfogo attraverso la quale si decomprimono e si risolvono spettacolarmente, quindi in

modo da non sovvertire alcunché di reale, le contraddizioni e le mancanze generali dell'assetto sociopolitico. – Di tanto in tanto, si costruisce e si sacrifica un'icona spettacolare per non dover sacrificare l'intero spettacolo della società. In un modo teatrale e penoso, Sid Vicious è morto per i suoi e per i nostri peccati, testimoniando l'impossibilità reale, dentro gli schemi del nichilismo, di una rivolta efficace contro l'alienazione sociale.
Sul versante opposto, invece, come abbiamo visto ad esempio coi Crass, si è manifestata una tendenza punk anti-nichilista e propositiva che ha finito per creare degli innegabili spazi di autonomia, senza però innescare una rottura decisiva con quelle che sono le strutture autoritarie e mercantili della civiltà.

I think one of the things that distinguishes music from the other arts is that music often requires other people. The performance of music is a public occasion or a social occasion. This brings it about that the performance of a piece of music can be a metaphor of society, or how we want society to be. Though we are not now living in a society which we consider good, we could make a piece of music in which we are willing to live. I don't mean that literally; I mean it metaphorically. You can think of the piece of music as a representation of a society in which you would be willing to live. – *Io penso che una delle cose che distingue la musica dalle altre arti, è che la musica richiede spesso la presenza della gente. L'esibizione musicale è un evento pubblico o sociale. Ciò può significare che l'esecuzione di un brano musicale può essere una metafora della società o di come vorremmo che fosse la società. Sebbene non si stia vivendo in una società che riteniamo giusta, potremmo scrivere un pezzo musicale nel quale voler vivere. Non intendo ciò in senso letterale, ma metaforico. Puoi pensare un brano musicale come una rappresentazione della società in cui vorresti vivere.*
[John Cage, *I-VI* (*The Charles Eliot Norton Lectures*), 1988-'89].

Io ritengo che il concepire un brano musicale (o un quadro, una poesia) come la rappresentazione di una società ideale in cui vorremmo vivere, sia ancora e sempre un rimanere al di qua del possibile; un finire per accettare la realtà dell'esistente limitandosi ad infiocchettarla, ad abbellirla in

un ambito delimitato, ristretto, e che si rivela alla lunga puntualmente autoreferenziale.
Perché mai si dovrebbe ornare la merda del potere, delle guerre, dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo? Che senso ha, limitarsi a questo?
Inutile nascondersi dietro un dito. Lo facciamo perché crediamo di salvare comunque qualcosa e di salvaguardare anzitutto noi stessi dal tempo che ci schiaccia.
La causa prima che ci guida è semplice, quasi banale: abbiamo paura di scomparire nell'indistinto, di finire stritolati una volta per sempre nel movimento incessante di una materia vivente che si rigenera senza posa. Le nostre pretese di durata rappresentano il tentativo inutile e patetico di frenare questo movimento; un tentativo sempre conservativo (o addirittura conservatore), che finisce per legittimare e reiterare i processi di valorizzazione (non solo economici) messi in atto dalle comunità umane.
Per salvarci e durare, finiamo per produrre delle riserve: riserve di pensiero, di cose, di energia; e queste riserve ci costringono a creare un sistema per difenderle. In più, arriviamo a supporre che l'aumento di tali riserve possa allungare automaticamente la nostra "durata"; da qui la nascita di tutte le dinamiche concernenti il valore e la gestione sociale dei valori.
A dirla tutta, e rincarando la dose, non ha neanche senso limitarsi al possibile. E qui ci viene in soccorso una citazione di Bakunin (che non è una nota marca di vodka): «Cercando l'impossibile, l'uomo ha sempre realizzato e conosciuto il possibile, e coloro che si sono saggiamente limitati a ciò che sembrava possibile non sono mai avanzati di un solo passo.» (*Considérations philosophiques sur le fantôme divin, le monde réel et l'homme*, 1871). Al grande anarchico fa eco Georges Bataille: «Mi sembrava che soltanto l'odio avesse accesso alla vera poesia. La poesia ha un senso forte soltanto nella violenza della rivolta. Ma la poesia non giunge a questa violenza che evocando l'impossibile» (*L'impossible*, 1962). In altre parole, l'impossibile non è l'assurdo o l'ignoto. Semmai, è il senso o il noto spinto a tali estremi dell'esperienza umana da contendere vasti territori alla morte. D'altronde, la realtà del mondo si muove solo se viene a rompersi inces-

santemente l'idea che ne abbiamo e che ci vincola ai luoghi consueti del pensiero.
Questo movimento – ossia l'incessante erosione dell'impossibile – va praticato oltre e contro la rappresentazione stessa del possibile. Il buon Cage si ferma sulla soglia. La trasformazione reale non avviene dentro la cornice del quadro, non abita le intercapedini estetiche della realtà; può solo innescarsi nel vuoto che si apre tra i viventi separati, alienati, e solo per abbattere le loro separazioni, la loro alienazione. La rappresentazione e la riduzione a valore di scambio di ogni cosa devono essere accantonate, senza soverchi indugi, in favore di una gioia senza più ragione, senza più padroni: una gioia messa in comune, e del tutto fine a se stessa, che strepita contro le nostre pretese di durata battendo per noi il ritmo della vita e facendo un gran baccano.
Il movimento di rottura definitivo sarà solo quello che la farà finita col recintare spazi e col fabbricare prodotti: un nuovo movimento punk, ma senza palchi, senza dischi, senza più soluzione di continuità tra le diverse espressioni e i diversi piani della sovversione. Soltanto così, probabilmente, non ci sarà più spazio per il recupero della rivolta e per il suo conseguente disinnesco da parte della società.

Just cause you sold out, I don't have to sell out too. Just cause you're the system I don't have to follow suit. Just cause you say punk is dead, now you've made your fortune – CBS, Small Wonder is there any difference. We want music for everyone, what is wrong with that? Because we want to change the system you try to say it's crap. Cause the system gave you money, you don't hate it any more. Well punk must be dead cause you're not bored and you're not poor. You've got a 5-Star flat in Chelsea, you've forgotten what its like. You're divorced from reality, but you don't care any more, because the system's sucked you in. – *Solo perché tu hai venduto tutto, non per questo lo farò anch'io. Solo perché tu sei il sistema, io non seguirò la corrente. Tu dici che il punk è morto, e su questo hai costruito la tua fortuna. CBS, Small Wonder, non c'è alcuna differenza. Noi vogliamo la musica per tutti, che c'è di sbagliato in questo? Poiché cerchiamo di cambiare il sistema, tu dici che siamo merda. Poiché il sistema ti paga, non lo disprezzi più. Ok, il punk deve morire perché tu non sei più incazzato e non sei più povero. Hai un appartamento da cinque stelle a Chelsea, hai dimenticato*

cosa significa. Hai divorziato dalla realtà, ma non te ne frega più niente, perché il sistema ti ha risucchiato.
[Six Minute War, *Sell out*, brano presente su *More short songs*, EP del 1980. La Small Wonder è la label che pubblicò originariamente *The feeding of the 5000* dei Crass].

IndicE dEI nOmI

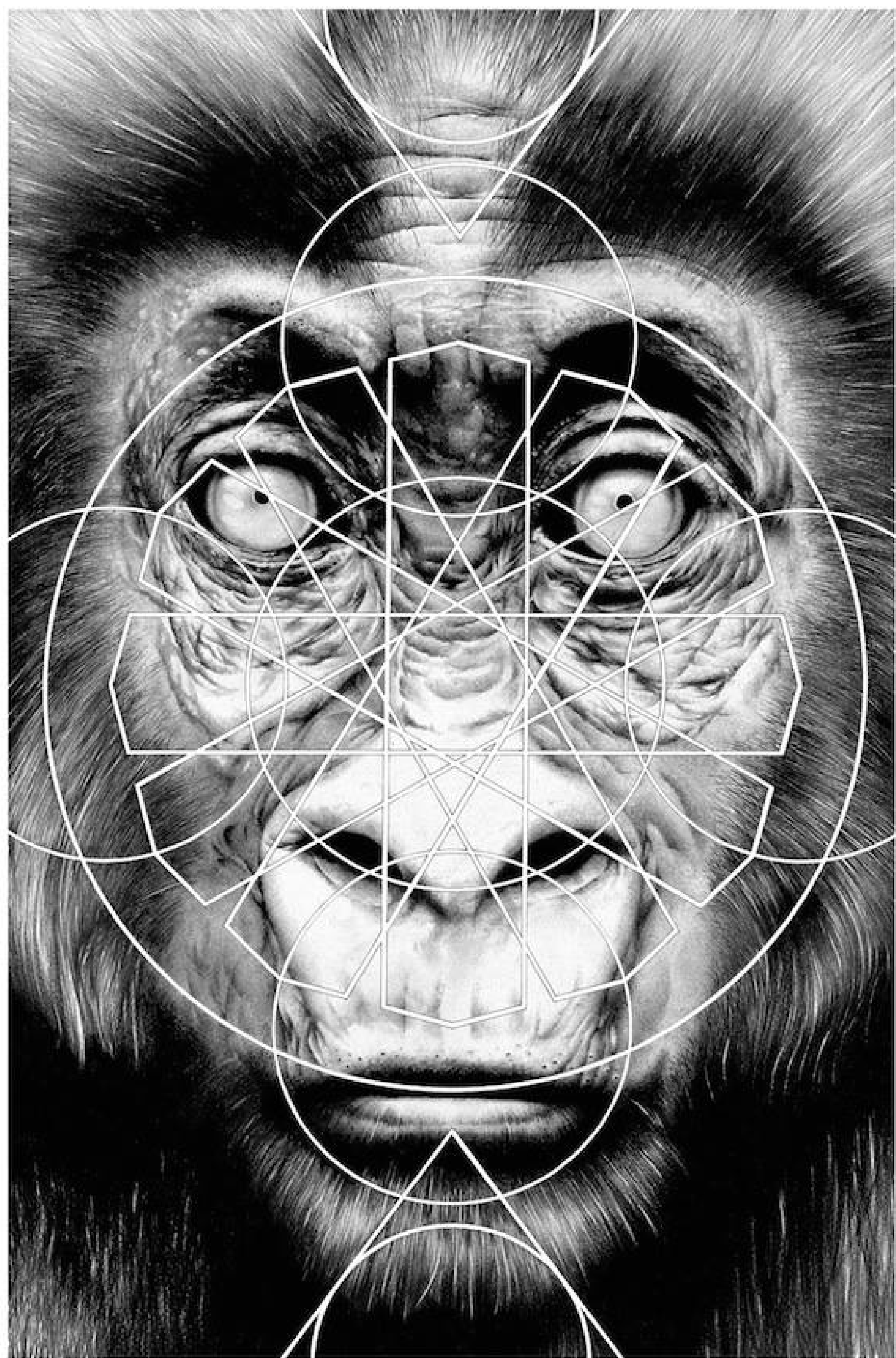
N

P

R

S

T



MONOTEISMI - LIMITED EDITION PRINT BY **ZENPUNKART.COM**

Contrariamente alla moderna impostazione sociologica, che vorrebbe l'opera artistica riflettere il proprio tempo, **Marco Castagnetto** riflette invece *contro* il tempo, *contro* la propria epoca, non combattendoli sul loro piano di consistenza, bensì eludendone i diktat, le piaggerie, l'incessante movimento di autonegazione spettacolare (movimento che è una delle dinamiche fondamentali della valorizzazione economica dell'esistente).
La formula usata da Rimbaud nella "Lettera del veggente": *Je est un autre*, emblematizza paradossalmente un tale moto di autonegazione: io non posso essere io e basta, non sono già "perfetto" – come opinava Max Stirner ne' *L'unico e la sua proprietà* –, non mi è quindi sufficiente aprirmi all'ignoto, all'impossibile che è l'Altro, ma devo essere l'Altro, devo introiettare e veicolare una parcella del suo valore, devo farmi vettore di qualcosa che mi sovrasta, che mi determina mio malgrado, e che oggi si chiama Stato o denaro o merce; non posso rivelarmi al mondo come *unico*, sono costretto invece ad essere libero a comando e a trasformare necessariamente il mio andamento in una rotta, in una direzione.
Castagnetto non riflette il proprio tempo, non chiude il pensiero dentro la cornice delle proprie opere, ma mira più nettamente ad una *continuità* tra i vari momenti della sua arte, la quale spazia ormai da decenni dalle musiche non convenzionali alle arti visive.
Per "continuità", qui intendo la capacità di domare l'inesauribile ambiguità della cosiddetta "arte" – ossia l'indeterminazione culturale, politica e morale dell'oggetto artistico – attraverso l'esercizio quotidiano di una ricerca che si soddisfa in se stessa, che non ha bisogno di una causa, di un cappio per la bellezza, boicottando in tal modo sia gli ultimi cascami platonici dell'estetica occidentale (la rappresentazione della natura), sia le banalità vetero-romantiche, e ormai di "retroguardia", dell'arte per l'arte.
L'attività artistica di Castagnetto è una ricerca di salute – salute, non salvezza. E la salute non è mai una causa in sé, un motivo predeterminato, bensì un ritmo, un'andatura, un esercizio di unicità in movimento.
Non a caso, l'artista torinese si cimenta da sempre anche con suoni e rumori. Nato come batterista black metal (il ritmo, ecco il ritmo che martella, che s'impone!), è oggi la mente di due fondamentali progetti italiani di musica non convenzionale: Thee Maldoror Kollective e Shabda.
Castagnetto è un talento limpido, da sempre attento alle invarianze della bellezza, e che attraversa con padronanza (ma senza padroni) ogni ambito dell'espressione, spingendosi fin sulla soglia della nostra notte.
I suoi quadri immaginifici, le sue illustrazioni, le sue grafiche per libri e dischi sono altrettanti momenti di una tendenza all'unitarietà (ma senza religione, senza "rilegatura" ideologica), tendenza che lo conduce a sperimentare incessantemente il *medesimo*, ibridandone ogni volta in modo compiuto le varie ascendenze e ramificazioni, e creando un ritmo della visione che non fa mai decadere l'unicità del segno.

[Carmine Mangone]



Zenpunk è l'identità visuale di **Marco Castagnetto**, classe 1976, canavesano in carne e sangue, che ha cominciato a disegnare sui muri di casa quando ancora non riusciva con lo sguardo a raggiungere la finestra. Ha esposto a Torino, Milano, Roma, Berlino, e lavora come illustratore per il mercato editoriale, discografico e d'abbigliamento, firmando copertine, immagini e poster per Tsunami, Crac, Gwynplaine, Nautilus, Asinamali, Argonauta Records, per musicisti e gruppi come Paul Roland, Infection Code, Space Lobster, Morgengruss, Sepvlcrum, e per street brand come Dolly Noire e Crystal Ice. Attivo come musicista dalla metà degli anni Novanta, ha creato il progetto Thee Maldoror Kollective, con cui ha segnato una delle fasi più sperimentali e feconde dell'underground estremo italiano, proseguendo oggi la ricerca con il progetto hindu-drone Shabda. Filosofo d'area indologica e studioso di scienze delle religioni, può fare a meno di quasi tutto, fatta eccezione della buona cucina.

www.zenpunkart.com
ww.argonautarecords.com/shop/5-art



Carmine Mangone è nato a Salerno il 23 dicembre 1967. Poeta, performer e critico dei movimenti rivoluzionari del Novecento, si avvicina alla scrittura e comincia a praticare la sovversione della vita quotidiana dopo la scoperta del punk anarchico e la lettura di Stirner, Lautréamont e Péret. Nella vita ha fatto di tutto: l'idraulico, l'apicoltore, l'insegnante, lo squatter, l'editore digitale pirata. Ha tradotto inoltre dal francese autori come Vaneigem, Péret, Blanchot, Lautréamont, Char, Artaud e molti altri. Oggi fa svogliatamente il contadino tra le colline del Cilento – lui stesso si definisce con ironia un "poeta punk rurale" –, mentre la sua bibliografia comincia ad apparire sterminata. Il suo ultimo libro, *Infilare una mano tra le gambe del destino*, è uscito anche in Francia nel novembre 2015.
http://carminemangone.com



L'autore (a destra) nel maggio 1998, con Martin Wilson (Flux of Pink Indians) e Lalli (Franti)

POGO, ANARCHIA E CORPI SENZA
PIÙ STRONZATE SULL'AMORE.
QUESTO È STATO IL PUNK.
E NIENTE PUÒ RINCHIUDERLO IN
UN CAZZO DI DISCO O DI LIBRO.

ISBN 978-88-97389-31-6



€ 13,00